અધ્યાપક જયંતભાઈ ગાડીતનો બૃહદ્ નિબંધ 'નાનાલાલની અપદ્યાગદ્ય રચનાઓની ભાષાનું સાહિત્યિક અધ્યયન' સંશોધનાત્મક નિબંધ તરીકે પ્રશંસાપાત્ર છે.

અંગ્રેજી પ્રવાહી અગેય બ્લૅન્ક વર્સના પરિચય પાછી જેમ બંગાળીમાં તેમ ગુજરાતીમાં પદ્ય કે પદ્યકલ્પ રચનાઓના જે પ્રયોગો થયા તેમાં નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય વિલક્ષણતા, વિનિયોગ, વિવિધતા અને ઈયત્તાને લીધે ગુજરાતી સાહિત્યના ઈતિહાસમાં એક મહાન બનાવ ગણી શકાય એમ છે. અપદ્યાગદ્ય એ કોઈ પણ વ્યાખ્યાએ પદ્ય નથી એ અભિપ્રાય કેન્દ્રમાં રાખી, નરસિંહરાવ આદિએ એની ચર્ચા કરી હતી; એમાં રચાયેલી કૃતિઓનું ઉત્સાહથી વિવેચન કર્યું હતું; પણ આ વિલક્ષણ રચના પ્રકારની શબ્દવરણી, પદવ્યવસ્થિતિ અને અભિવ્યકિતની ક્ષમતામર્યાદાની સર્વગ્રાહી ચર્ચા થઈ નહોતી. આવી ચિકિત્સા એ શ્રી ગાડીતના અધ્યયનનું મુખ્ય પ્રયોજન છે. "અપદ્યાગદ્યમાં કાવ્યત્વ છે, તો એ કાવ્યત્વ અર્પવામાં અભિવ્યકિતનાં કયાં તત્ત્વો તેને મદદરૂપ છે" એ ઐતિહાસિક અને તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ તપાસવાનો એમનો આશય છે. શ્રી ગાડીતના સૂક્ષ્મ અધ્યયનનાં તારણો મનનીય છે. એમાંનું મુખ્ય આ છે કે કોઈ પણ શૈલીને ગદ્ય કે પદ્ય એવા બે ચુસ્ત વિભાગોમાં વહેંચી નાખવાને બદલે ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચે બીજી અંતરાલ ઘણી કોટિઓ સંભવી શકે, એ સ્વીકારીને ચાલીએ તો આ શૈલીને એવી કોટિમાં મૂકી શકાય. આમ ગણવાનું મુખ્ય કારણ એ છે કે પદ્યની અનેક લાક્ષણિકતાઓ અપદ્યાગદ્ય બતાવે છે.

નાટ્યયોગ્ય કે કાવ્યયોગ્ય પ્રવાહી અગેય પદ્યરચનાની ... સર્જકોની અભિલાષા હજી પૂર્ણ સંતોષાઈ ... સ્થિતિમાં આ નિબંધમાંથી નવીન કવિને પણ ...રક સૂચનો મળવા સંભવ છે. અપદ્યાગદ્યનાં તત્ત્વોના ...કલનનો વિદ્યાર્થીને લાભ તો છે જ.

સૂરત
તા. ૨ ૬–૧૯૭૨ વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી

નાનાલાલનું

અપદ્યાગદ્ય

જયંત ગાડીત

Nanalalnun Apadyagadya, a thesis
on the criticism of the style,
by Jayant Gadit, 1976

પ્રકાશક : જયંત ગાડીત, દેરાસરવાળી ખડકી, મહુધા (જિ. ખેડા)
મુદ્રક : જયંતીભાઈ એમ. પટેલ, ગીતા પ્રિન્ટરી, મહુધા. (જિ. ખેડા)
મુખપૃષ્ઠ : જયંતીભાઈ એસ. પટેલ, મહુધા

મુખ્ય વિક્રેતા : અભિનવ પ્રકાશન, ૨૪૯૮/૧, રાયખડ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧

પ્રથમ આવૃત્તિ, જુલાઈ, ૧૯૭૬, ૧૦૦૦ નકલ

ગુજરાત સરકારની આર્થિક સહાયથી પ્રકાશિત
રૂ. ૧૫-૦૦

મુરબ્બી

શ્રી ઉમાશંકર જોશી

શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી

ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

ને

યત્કિંચિતે સંતર્પું અભીપ્સા

સાર્થ ગણું આ શ્રમને.

લેખકની અન્ય કૃતિઓ

આવૃત (નવલકથા)

હવે પછી

કર્ણ (નવલકથા)

નિ વે દ ન

'નાનાલાલની અપદ્યાગદ્ય રચનાઓની ભાષાનું સાહિત્યિક અધ્યયન' એ વિષય હેઠળ લખાયેલો આ સંશોધનનિબંધ 'નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય' એ શીર્ષકથી પુસ્તકરૂપે પ્રગટ કરું છું.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં કોઈ સર્જકના સર્જનને, અમુક ગાળાના સર્જનને કે કોઈ સાહિત્યસ્વરૂપને વિષય બનાવી ઘણા અભ્યાસનિબંધો લખાયા છે. આ નિબંધોમાં સર્જનાત્મક કૃતિઓને વિષય અને ભાવના સંદર્ભમાં, સર્જકના જીવનસંદર્ભમાં કે સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસના સંદર્ભમાં જોવાનો ઉપક્રમ વિશેષ હોય છે. આવી તપાસમાં કૃતિની કે સર્જકની ભાષા કે શૈલીની વાત થાય છે ખરી, પરંતુ એ મુદ્દો હંમેશાં ચર્ચામાં ગૌણ સ્થાન પામતો દેખાય છે. સાહિત્ય એ શબ્દની કળા છે, સર્જક ભાષા દ્વારા જ ભાવક સુધી પહોંચે છે એ વાત ઘણા વખતથી આપણા વિવેચને સ્વીકારી છે. પશ્ચિમના સાહિત્યમાં પણ સર્જકને અને સાહિત્યકૃતિને મૂલવવા માટે પ્રભાવાત્મક (*impressionistic*) ને બદલે વસ્તુલક્ષી (*objective*) વિવેચન પદ્ધતિ તરફનો ઝોક વધતો જાય છે અને એ પ્રકારની વિવેચનપદ્ધતિમાં શૈલીવિજ્ઞાન અને ભાષાવિજ્ઞાન મદદરૂપ બની શકે છે એ સ્વીકારાયું છે. એ પરિસ્થિતિમાં આપણા વિવેચનમાં હજુ સુધી કંઈક ગૌણ અને ઉપેક્ષિત રહેલા આ મુદ્દાને અભ્યાસનો મુખ્ય વિષય બનાવી જો કોઈ સર્જકની કૃતિઓને તપાસવામાં આવે તો એ એક ન ખેડાયેલી દિશા તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરી શકે. આ વિષય એ હેતુથી પસંદ કર્યો છે.

એમાં પણ જ્યારે સર્જક પોતાના સમયની ચાલુ પ્રણાલિથી જુદો પડી પોતાની આગવી શૈલી ઉપજાવે ત્યારે તો એ અભ્યાસીઓનું સવિશેષ ધ્યાન ખેંચે એ સ્વાભાવિક છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય શૈલી દૃષ્ટિએ આવો વિશિષ્ટ પ્રયોગ છે. એટલે આ નિબંધમાં નાનાલાલની અપદ્યાગદ્યશૈલીનો અભ્યાસ કરવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

અપદ્યાગદ્યની સ્વરૂપગત તપાસ અને અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યક્તિક્ષમતા એમ બે વિભાગમાં આ નિબંધના વિષયને તપાસ્યો છે. અપદ્યાગદ્ય એ ગદ્ય છે કે પદ્ય એ વિશે સારો એવો મતભેદ ગુજરાતી વિવેચનમાં પ્રવર્તે છે. પ્રથમ વિભાગમાં અપદ્યાગદ્યની સ્વરૂપગત તપાસ આ મુદ્દાને સામે રાખી કરી છે. પોતાના સમકાલીન બીજા

સર્જકોથી જુદા ફંટાઈ નાનાલાલે આ વિશિષ્ટ શૈલી પ્રયોજી અને નાટકો, ઊર્મિકાવ્યો, ખંડકાવ્યો અને મહાકાવ્ય એ બધાં કાવ્યરૂપોમાં પ્રયોજી. તો આ બધાં કાવ્યરૂપોનાં માધ્યમ બનવાની એની ક્ષમતા કેટલી એનો વિચાર બીજા વિભાગમાં કર્યો છે.

આમ આ વિષયને બન્ને બાજુથી જોવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપને ભાષાપ્રયોગની દૃષ્ટિએ તપાસવા પર વધુ ભાર મૂકી આ નિબંધ શૈલી–વિજ્ઞાનની સીમામાં પ્રવેશે છે તો આ અપદ્યાગદ્યશૈલી નાનાલાલને પોતાની અભિવ્યક્તિમાં કેટલે અંશે મદદરૂપ બની એ દૃષ્ટિબિંદુને લક્ષમાં રાખવાથી નિબંધ સાહિત્યિક વિવેચનની સીમામાં પ્રવેશે છે.

આ નિબંધ લખતાં એક ચિત્ર સતત સ્મૃતિમાં રમ્યા કર્યું છે. સામે મુરબ્બી ભાયાણી સાહેબ બેઠા છે, અને મારા પ્રિય મિત્ર જયંત કોઠારી પડખે ઊભા છે. કંઈ ન સમજાય એટલે ભાયાણી સાહેબ સામે જોઉં, ન ગોઠવાય એટલે જયંતભાઈ પર નજર નાખું. આ નિબંધના ગુણપક્ષે ગુજરાતી વિવેચનને જે કંઈ દેખાય એમાં આ બન્ને વિદ્વાનોનો ફાળો ઘણો છે. એમાં જે દોષ દેખાય તે મારી અશક્તિનાં પરિણામ છે.

ચિત્રનું ફલક થોડું વધારું એટલે ચિત્રની એક બાજુ શ્રી નિરંજન ભગત, શ્રી દિગીશ મહેતા અને શ્રી ભોળાભાઈ પટેલ ઊભેલા દેખાય છે. કોઈને કોઈ મુદ્દા અંગે જ્યારે મૂંઝવણ અનુભવું ત્યારે આ સાહિત્યપિપાસુઓ મને મદદરૂપ બન્યા છે. ચિત્રની બીજી બાજુ ઊભેલા દેખાય છે મારી કૉલેજના આચાર્ય શ્રી ભાનુપ્રસાદ ઠાકર. નિબંધને લગતાં પુસ્તકો ખરીદવાથી માંડી અનેક નાની મોટી સગવડો આપી નિબંધ તૈયાર કરવાના મારા કાર્યને તેમણે સરળ બનાવી દીધું છે. આ વ્યક્તિઓનું ઋણ સદાને માટે મારી પાસે રહી ગયું છે.

ગુજરાત સરકારે આ નિબંધને પ્રકાશિત કરવા માટે આર્થિક સહાય આપી, એટલે ગુજરાતના સાહિત્યિક વર્ગ સમક્ષ પુસ્તકરૂપે મૂકવાની સુગમતા આટલી વહેલી પ્રાપ્ત થઈ. એ બદલ હું ગુજરાત સરકારનો અને ભાષાનિયામકની કચેરીના અધિકારીઓનો આભારી છું. ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ નિબંધ પ્રગટ કરવાની પરવાનગી આપી એ બદલ એનો પણ હું આભારી છું. પુસ્તકનું ઝડપથી અને ઉત્સાહથી મુદ્રણ કરી આપવા બદલ ગીતા પ્રિન્ટરીના શ્રી જયંતીભાઈ પટેલ તથા અન્ય ભાઈઓનો પણ આભારી છું.

આખો નિબંધ એના એ રૂપે જ ટૂંકાવ્યા વગર પુસ્તકરૂપે પ્રગટ કર્યો છે.

મહુધા
તા. ૨૩–૭–૭૬

જયંત ગાડીત

અ નુ ક્ર મ

અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં છંદ-નાનાલાલ સુધી

પશ્ચિમના સાંસ્કૃતિક સંપર્કે ગુજરાતનાં સમાજજીવનમાં અનેક નવાં આંદોલનો જગાડયાં છે તેમ પશ્ચિમના સાહિત્યસંપર્કે પણ ગુજરાતી સાહિત્યનાં આંતરબાહ્ય સ્વરૂપ પર ઘેરી અસર કરી છે. આ અસર નર્મદ-દલપતયુગથી શરૂ થઈ. નર્મદ-દલપતયુગના સમયના સર્જકોમાં પશ્ચિમનું સાહિત્ય એટલે અંગ્રેજી સાહિત્ય એટલોજ ખ્યાલ હતો. એટલે એ ગાળાના સર્જન પર અંગ્રેજી સાહિત્યે જ અસર કરી એમ કહેવાય. આ અસરના પરિણામે નર્મદ-દલપતયુગથી ખેડાવા માંડેલું અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય દયારામ સુધીના મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્ય કરતાં વિષય, વિચાર, ભાવ અને અભિવ્યક્તિમાં ઘણું જુદું પડી ગયું મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં પ્રધાનપણે ઉપયોગમાં લેવાયેલા પદ્યના અને મર્યાદિત હેતુઓ માટે વપરાયેલા ગદ્યના માધ્યમને બદલે પદ્ય અને ગદ્ય બન્ને અભિવ્યક્તિનાં વ્યાપક માધ્યમ બન્યાં પદ્યનું માધ્યમ પણ મધ્યકાલીન પદ્યના માધ્યમ કરતાં છંદ અને ભાષા બન્ને પરત્વે ભિન્ન પડી ગયું. આ ભિન્નતા ત્રણ વલણોને આભારી છે

૧ અક્ષરમેળ છંદોનો વ્યાપક ઉપયોગ

૨ છંદોની ગેયતા-અગેયતાનો ખ્યાલ

૩. બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદની શોધ

૧. અક્ષરમેળછંદોનો વ્યાપક ઉપયોગ :

મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં એક બાજુ ભક્તોએ રચેલું પદસાહિત્ય મળે છે, તો બીજી બાજુ લોકરંજન ને ધર્મોપદેશ માટે રચાયેલું પદ્યવાર્તા, આખ્યાન ને રાસાસાહિત્ય મળે છે. બોધકતા અને લોકભોગ્યતા એ મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો કહી શકાય સમાજના વ્યાપક વર્ગ સુધી પહોંચવાની એની નેમને લીધે રામાયણ, મહાભારત, ભાગવત, પુરાણ જેવા લોકજીવનમાં પ્રચલિત ધર્મગ્રન્થોની કથાઓનો સામગ્રી રૂપે એણે ખૂબ આધાર લીધો. આ ધર્મગ્રન્થોરૂપે રહેલા સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથે તેનો સંપર્ક રહ્યો, પરંતુ એ સિવાયના બીજા સંસ્કૃત સાહિત્ય અને તેના વિવેચનની સમૃદ્ધ પરંપરા સાથે તેને ઝાઝો સંપર્ક રહ્યો નહીં કારણકે એ સંસ્કૃત સાહિત્ય વિદ્વદ્‌ભોગ્ય હતું. મર્યાદિત સંખ્યાના શિષ્ટ અને અધિકારી સુધી પહોંચે તેવું હતું. એટલે કે તેની અને તત્કાલીન ગુજરાતી સાહિત્યની ભૂમિકા જુદી હતી. વળી હું સર્જક છું અને સર્જન કરું છું એવી સભાનતા પણ મધ્યકાળના મોટાભાગના સર્જકોમાં ઓછી હતી. પોતાના ગ્રંથને આરંભે એ ઘણીવાર સરસ્વતીની સ્તુતિ કરતો

કે તેની કૃપા યાચતો જોવા મળે છે તે પરથી સર્જકતાની થોડી સભાનતા એમનામાં હશે એમ કહી શકાય, પણ એમાં સર્જકતાના ખ્યાલ કરતાં ધર્મબુદ્ધિ વિશેષ ભળેલી હતી એમ કહેવું વધારે સાચું છે. તેથી પણ સંસ્કૃત સાહિત્યની પરંપરા સાથે તેનું અનુસંધાન ન જળવાય એ સ્વાભાવિક હતું. આને પરિણામે મધ્યકાલીન કવિઓએ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને બદલે દોહરા-ચોપાઈ જેવા માત્રામેળ છંદોનો અને કંઈક આયાસસિદ્ધ વિદ્વદ્ભોગ્ય એવી ભાષાને બદલે સામાન્યજનથી સમજી શકાય એવી વ્યવહારભોગ્ય શૈલીને પ્રયોજવા તરફ વલણ દાખવ્યું. વળી કવિતા ગાઈને કંઠસ્થ રખાતી હોવાને લીધે તથા લોકો સમક્ષ ગાઈને સંભળાવવાની હોવાને લીધે ગેય ઢાળો વિશેષ પસંદગી પામ્યા.

તે વખતે ગુજરાતમાં સંસ્કૃત પંડિતો હતા. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો પણ મધ્યકાલીન કવિઓએ પોતાની કવિતામાં વાપર્યા છે. ભાલણ, શાલિસૂરિ ને બીજા જૈન સાધુઓ, માધવ, દયારામ કે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના કવિઓ સંસ્કૃતના પંડિતો હતા. રત્નેશ્વર અને બીજા કવિઓએ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોમાં કવિતાઓ પણ રચી છે. છતાં એનું પ્રમાણ ઝાઝું નથી. કથાત્મક દીર્ઘ રચનાઓ માટે ચુસ્ત અક્ષરમેળ છંદો પ્રતિકૂળ, અને જે રીતે દેશી ઢાળો ગાઈ શકાય અને લોકપરિચિત હોય તે રીતે સંસ્કૃત વૃત્તો તાલ સાથે ગાઈ શકાય કે લોકપરિચિત હોય તેવું ન હતું. વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યનું સર્જન કરવું હોય તો એ માટે સંસ્કૃત અને વ્રજ ભાષા હતી જ. એટલે મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં ગુજરાતી ભાષા વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યસર્જનના માધ્યમ તરીકે યોગ્યતા કે સ્વીકાર પામી ન હતી. એ માટે તેનો સ્વીકાર થવો અને આવશ્યક ક્ષમતા સધાવી એ અર્વાચીન યુગની ઘટના છે.

પશ્ચિમના સાહિત્ય સંપર્કથી અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યે લોકભોગ્યતાનું લક્ષણ ત્યજી વિશેષ ને વિશેષ સાહિત્યિક દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવા માડયું. નર્મદ અને દલપતમાં કવિપદની સભાનતા આવી ગઈ. કેળવણીના પ્રસારે ગુજરાતના સર્જકો અને વિવેચકોને સંસ્કૃત સાહિત્ય અને સંસ્કૃત આલંકારિકોની સાહિત્યપદાર્થ વિશેની સમજણનો પ્રત્યક્ષ પરિચય કરાવ્યો. આને લીધે ગુજરાતી સાહિત્યનો સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથેનો સંબંધ ઘનિષ્ઠ બનવા માંડયો. એની મોટી અસર ગુજરાતી કવિતા પર પડી છંદની બાબતમાં. દલપત-નર્મદથી ગુજરાતી કવિતામાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો વ્યાપક રીતે પ્રયોજાવા માંડયા, પણ નવલરામે નોંધ્યું છે તેમ પ્રજા સંસ્કૃત છંદોથી અપરિચિત હતી[૧] મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતામાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો ઝાઝા પ્રયોજાયા ન હતા તે

૧ 'સંસ્કૃત ઢબના અક્ષર છંદો તો આપણા સમૂહને છેક અજાણ્યા જ છે.'
—'નવલગ્રંથાવલિ', પૃ. ૬૨

આપણે આગળ જોયું. એટલે પ્રજાને સંસ્કૃત છંદોથી પરિચિત કરવા માટે દલપતરામે અને નર્મદે ગુજરાતીમાં પ્રથમવાર પિંગળની રચના કરી.

સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો લોકોને અપરિચિત હતા, છતાં દલપત અને નર્મદે તેમને કવિતામાં પ્રયોજવા માંડયા એનું એક કારણ રા. વિ. પાઠક કહે છે તેમ પિંગળના જ્ઞાન અને વૈવિધ્યને ખાતર પ્રયોગો કરવાની હોંસ હતી.[2] દલપતરામમાં આ વૃત્તિનું પ્રાબલ્ય વિશેષ હતું. છતાં દલપતરામે ઝાઝા અક્ષરમેળ છંદો વાપર્યા નથી. નર્મદે દલપતરામ કરતાં અક્ષરમેળ છંદોનું વૈવિધ્ય વધારે બતાવ્યું.[3] એની પાછળ બન્નેની દૃષ્ટિભિન્નતા પણ કારણભૂત હતી એમ કહી શકાય.

દલપતરામનો સરળ અને સભારંજની કવિતા તરફ ઝોક હતો. એટલે એમને સંસ્કૃત છંદો અપરિચિત હોઈ બહુ અનુકૂળ ન આવે એ સ્વાભાવિક હતું. વળી સંસ્કૃત છંદો સંસ્કૃત પદાવલિની પણ અપેક્ષા રાખે તેથી પણ દલપતરામને એ બહુ પસંદ ન પડે. "દલપતકાવ્ય"ની પ્રસ્તાવનામાં આનો નિર્દેશ કર્યો છે. "મને ઘણા ભાઈઓએ અને બાઈઓએ સૂચના કરેલી કે તમારે બને તેમ સહેલી ગુજરાતી ભાષામાં કવિતા રચવી ને ખરી વાત છે કે વધારે મીઠાશ તેવી કવિતામાં હોય છે; તો પણ નાટકમાં જેવો વેશ લાવે તેવી ભાષા બોલવી પડે છે તેમ જ સંસ્કૃતમાં વપરાતા વૃત્તની કવિતા રચાતાં સંસ્કૃત શબ્દો આવ્યા વગર રહેતા નથી."[4]

નર્મદની કાવ્યરુચિ અંગ્રેજી કવિતાના સંસ્કારથી કંઈક ઘડાયેલી છે. શિષ્ટ કે વિદ્વદ્‌ભોગ્ય કવિતારચનાના ખ્યાલથી તે સભારંજની કવિતાની "ઝટ ઝટ જણતી ભૂંડણ" કહી ઠેકડી ઉડાવે છે. આને લીધે તેણે સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો દલપતરામ કરતાં વધુ પ્રયોજ્યા હોય એમ બને.

નાનાલાલ કહે છે કે "ગરબી કે દેશી રાગોથી ઓછા સંગીતવાળા સંસ્કૃત છંદ નવલબલોનાં શરીર રચવા ક. દ. ડા. એ દાખલ કર્યા."[5] અહીં સંસ્કૃત છંદો વાપરવા માટે બીજાં બે કારણો નાનાલાલે બતાવ્યાં છે. 'નવલબલો' દ્વારા નવા ભાવો અને વિચારો તેમને અભિપ્રેત છે. સ્વ. રા. વિ. પાઠક કહે છે તેમ ચિંતનનું તત્ત્વ ગુજરાતી કવિતામાં નર્મદથી દાખલ થયું. ગંભીર ભાવોનું આલેખન પણ એનાથી શરૂ થયું. ગંભીર ભાવોને વહન કરવાની શકિત માત્રામેળ છંદો કરતાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોમાં વિશેષ હતી. અને તે માટે યોગ્ય એવી તત્સમ શબ્દોવાળી ભાષાનું પોત પણ અક્ષરમેળ વૃત્તો સાથે બંધ બેસે તેમ હતું. સંસ્કૃત છંદોની આ પ્રૌઢિથી નર્મદ-

---

૨ 'અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતા સાહિત્ય,' પૃ. ૧૨

૩ ભૃગુરાય અંજારિયા–'ઉપહાર', પૃ. ૯૩

૪ 'ઉપહાર', પૃ. ૯૨ પરથી

૫ 'સાહિત્યમંથન', પૃ. ૧૨૩

કે તેની કૃપા યાચતો જોવા મળે છે તે પરથી સર્જકતાની થોડી સભાનતા એમનામાં હશે એમ કહી શકાય, પણ એમાં સર્જકતાના ખ્યાલ કરતાં ધર્મબુદ્ધિ વિશેષ ભળેલી હતી એમ કહેવું વધારે સાચું છે. તેથી પણ સંસ્કૃત સાહિત્યની પરંપરા સાથે તેનું અનુસંધાન ન જળવાય એ સ્વાભાવિક હતું. આને પરિણામે મધ્યકાલીન કવિઓએ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને બદલે દોહરા-ચોપાઈ જેવા માત્રામેળ છંદોનો અને કંઈક આયાસસિદ્ધ વિદ્વદ્ભોગ્ય એવી ભાષાને બદલે સામાન્યજનથી સમજી શકાય એવી વ્યવહારભોગ્ય શૈલીને પ્રયોજવા તરફ વલણ દાખવ્યું. વળી કવિતા ગાઈને કંઠસ્થ રખાતી હોવાને લીધે તથા લોકો સમક્ષ ગાઈને સંભળાવવાની હોવાને લીધે ગેય ઢાળો વિશેષ પસંદગી પામ્યા.

તે વખતે ગુજરાતમાં સંસ્કૃત પંડિતો હતા. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો પણ મધ્યકાલીન કવિઓએ પોતાની કવિતામાં વાપર્યા છે. ભાલણ, શાલિસૂરિ ને બીજા જૈન સાધુઓ, માધવ, દયારામ કે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના કવિઓ સંસ્કૃતના પંડિતો હતા. રત્નેશ્વર અને બીજા કવિઓએ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોમાં કવિતાઓ પણ રચી છે. છતાં એનું પ્રમાણ ઝાઝું નથી. કથાત્મક દીર્ઘ રચનાઓ માટે ચુસ્ત અક્ષરમેળ છંદો પ્રતિકૂળ, અને જે રીતે દેશી ઢાળો ગાઈ શકાય અને લોકપરિચિત હોય તે રીતે સંસ્કૃત વૃત્તો તાલ સાથે ગાઈ શકાય કે લોકપરિચિત હોય તેવું ન હતું. વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યનું સર્જન કરવું હોય તો એ માટે સંસ્કૃત અને વ્રજ ભાષા હતી જ. એટલે મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં ગુજરાતી ભાષા વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યસર્જનના માધ્યમ તરીકે યોગ્યતા કે સ્વીકાર પામી ન હતી. એ માટે તેનો સ્વીકાર થવો અને આવશ્યક ક્ષમતા સધાવી એ અર્વાચીન યુગની ઘટના છે.

પશ્ચિમના સાહિત્ય સંપર્કથી અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યે લોકભોગ્યતાનું લક્ષણ ત્યજી વિશેષ ને વિશેષ સાહિત્યિક દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવા માંડ્યું. નર્મદ અને દલપતમાં કવિપદની સભાનતા આવી ગઈ. કેળવણીના પ્રસારે ગુજરાતના સર્જકો અને વિવેચકોને સંસ્કૃત સાહિત્ય અને સંસ્કૃત આલંકારિકોની સાહિત્યપદાર્થ વિશેની સમજણનો પ્રત્યક્ષ પરિચય કરાવ્યો. આને લીધે ગુજરાતી સાહિત્યનો સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથેનો સંબંધ ઘનિષ્ઠ બનવા માંડયો. એની મોટી અસર ગુજરાતી કવિતા પર પડી છંદની બાબતમાં. દલપત-નર્મદથી ગુજરાતી કવિતામાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો વ્યાપક રીતે પ્રયોજાવા માંડ્યા, પણ નવલરામે નોંધ્યું છે તેમ પ્રજા સંસ્કૃત છંદોથી અપરિચિત હતી [૧] મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતામાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો ઝાઝા પ્રયોજાયા ન હતા તે

---

૧ 'સંસ્કૃત ઢબના અક્ષર છંદો તો આપણા સમૂહને છેક અજાણ્યા જ છે.'
—'નવલગ્રંથાવલિ', પૃ. ૬૨

આપણે આગળ જોયું. એટલે પ્રજાને સંસ્કૃત છંદોથી પરિચિત કરવા માટે દલપતરામે અને નર્મદે ગુજરાતીમાં પ્રથમવાર પિંગળની રચના કરી.

સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો લોકોને અપરિચિત હતા, છતાં દલપત અને નર્મદે તેમને કવિતામાં પ્રયોજવા માંડયા એનું એક કારણ ર. વિ. પાઠક કહે છે તેમ પિંગળના જ્ઞાન અને વૈવિધ્યને ખાતર પ્રયોગો કરવાની હોંસ હતી.[૨] દલપતરામમાં આ વૃત્તિનું પ્રાબલ્ય વિશેષ હતું. છતાં દલપતરામે ઝાઝા અક્ષરમેળ છંદો વાપર્યા નથી. નર્મદે દલપતરામ કરતાં અક્ષરમેળ છંદોનું વૈવિધ્ય વધારે બતાવ્યું.[૩] એની પાછળ બન્નેની દૃષ્ટિભિન્નતા પણ કારણભૂત હતી એમ કહી શકાય.

દલપતરામનો સરળ અને સભારંજની કવિના તરફ ઝોક હતો. એટલે એમને સંસ્કૃત છંદો અપરિચિત હોઈ બહુ અનુકૂળ ન આવે એ સ્વાભાવિક હતું. વળી સંસ્કૃત છંદો સંસ્કૃત પદાવલિની પણ અપેક્ષા રાખે તેથી પણ દલપતરામને એ બહુ પસંદ ન પડે. "દલપતકાવ્ય"ની પ્રસ્તાવનામાં આનો નિર્દેશ કર્યો છે. "મને ઘણા ભાઈઓએ અને બાઈઓએ સૂચના કરેલી કે તમારે બને તેમ સહેલી ગુજરાતી ભાષામાં કવિતા રચવી ને ખરી વાત છે કે વધારે મીઠાશ તેવી કવિતામાં હોય છે; તો પણ નાટકમાં જેવો વેશ લાવે તેવી ભાષા બોલવી પડે છે તેમ જ સંસ્કૃતમાં વપરાતા વૃત્તની કવિતા રચાતાં સંસ્કૃત શબ્દો આવ્યા વગર રહેતા નથી."[૪]

નર્મદની કાવ્યરુચિ અંગ્રેજી કવિતાના સંસ્કારથી કંઈક ઘડાયેલી છે. શિષ્ટ કે વિદ્વદ્‌ભોગ્ય કવિતારચનાના ખ્યાલથી તે સભારંજની કવિતાની "ઝટ ઝટ જણતી ભૂંડણ" કહી ઠેકડી ઉડાવે છે. આને લીધે તેણે સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો દલપતરામ કરતાં વધુ પ્રયોજ્યા હોય એમ બને.

નાનાલાલ કહે છે કે "ગરબી કે દેશી રાગોથી ઓછા સંગીતવાળા સંસ્કૃત છંદ નવલબલોનાં શરીર રચવા ક. દ. ડા. એ દાખલ કર્યા."[૫] અહીં સંસ્કૃત છંદો વાપરવા માટે બીજાં બે કારણો નાનાલાલે બતાવ્યાં છે. 'નવલબલો' દ્વારા નવા ભાવો અને વિચારો તેમને અભિપ્રેત છે. સ્વ. રા. વિ. પાઠક કહે છે તેમ ચિંતનનું તત્ત્વ ગુજરાતી કવિતામાં નર્મદથી દાખલ થયું. ગંભીર ભાવોનું આલેખન પણ એનાથી શરૂ થયું. ગંભીર ભાવોને વહન કરવાની શકિત માત્રામેળ છંદો કરતાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોમાં વિશેષ હતી. અને તે માટે યોગ્ય એવી તત્સમ શબ્દોવાળી ભાષાનું પોત પણ અક્ષરમેળ વૃત્તો સાથે બંધ બેસે તેમ હતું. સંસ્કૃત છંદોની આ પ્રૌઢિથી નર્મદ–

---

૨ 'અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતા સાહિત્ય.' પૃ. ૧૨

૩ ભૃગુરાય અંજારિયા–'ઉપહાર', પૃ. ૯૩

૪ 'ઉપહાર', પૃ. ૯૨ પરથી

૫ 'સાહિત્યમંથન', પૃ. ૧૨૩

થાય છે.[10] કોઈપણ છંદની પંક્તિને ગેય બનાવીએ ત્યારે તેમાં વ્યક્ત થતા ભાવ અને અર્થને હાનિ ન પહોંચવી જોઈએ. ગેયત્વ ભાવ ને અર્થને પોષક હોય તો જ તેનું મહત્ત્વ છે. માત્રામેળ વૃત્તો અક્ષરમેળ છંદો કરતાં સરળતાથી ગેય બનાવી શકાય છે એ વાત નરસિંહરાવ સ્વીકારે છે. નરસિંહરાવની આ માન્યતાઓને પછીથી સમર્થન મળતું રહ્યું. સ્વ. રા. વિ. પાઠકે 'બૃહત્ પિંગળ' માં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને પાઠક્ષમ માન્યા અને માત્રામેળ છંદોમાં આવતી સંધિઓનાં નિયત આવર્તનો સંગીતના તાલો સાથે સંબંધ ધરાવતાં હોઈ ગેયત્વમાં સરી પડે છે એમ સ્પષ્ટ કર્યું.[11]

સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો ઉપર જોયું તેમ ઓછા ગેય છે એ વાત ગુજરાતી કવિતાના વિવેચનમાં સ્વીકારાઈ ગઈ હતી. છતાં સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોનો માત્ર પાઠ થતો એવુંય સાવ ન હતું. કેટલીક પરંપરાગત પઠનરીતિથી એમને પણ ગાવામાં તો આવતા જ. અલબત્ત સંગીતના તાલ સાથે ગાઈ શકાય એવી ગેયતા એમાં ન હતી. એમને મુકાબલે માત્રામેળ છંદોના સંધિઓ સંગીતના તાલમાં સરી પડે એવા હોવાથી એટલી દૃષ્ટિએ એમની ગેયતાની યોગ્યતા અક્ષરમેળ છંદો કરતાં વધારે અંકાઈ. એના પરિણામે કવિતાનો તો પાઠ થવો જોઈએ એ ખ્યાલ ગુજરાતી કવિતામાં સ્વીકારાયો ત્યારે તેમની અલ્પગેયતાને લીધે અક્ષરમેળ છંદો પાઠક્ષમ વિશેષ ગણાયા. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને વ્યાપક બનાવવામાં આ ખ્યાલે પણ સારો ભાગ ભજવ્યો એ હકીકત છે.

અક્ષરમેળ છંદો માત્રામેળ છંદો કરતાં વિશેષ અગેય છે આ ખ્યાલ બહુ સહેલાઈથી હવે સ્વીકારાતો નથી. એની સામે એક દલીલ તો એ મૂકવામાં આવે છે કે સંગીતને સૂર સાથે સંબંધ છે. એટલે કોઈપણ ગદ્યની પંક્તિ આમ તો ગાઈ શકાય. તો પછી અક્ષરમેળ છંદો કેમ ન ગાઈ શકાય? અને જો અક્ષરમેળ છંદો પણ એ રીતે ગાઈ શકાતા હોય તો એમને માત્રામેળ છંદોને મુકાબલે વધુ અગેય કહેવાનો શું અર્થ ?

આ દલીલનો કંઈક જવાબ આપણે આગળ જોઈ તે નરસિંહરાવની વિચારણામાં મળે છે. અક્ષરમેળ છંદોમાં રહેલી લઘુગુરુ અક્ષરોની ચુસ્તતા અને યતિ તેમને સંગીતના તાલમાં ઢાળવામાં અવરોધરૂપ બને છે એ વાત તેમણે કરી જ છે. સ્વ. રા. વિ. પાઠકે પણ આ દલીલના જવાબરૂપે બર્વેના 'ગાયનવાદન પાઠમાળા' પુસ્તકમાંથી અવતરણ ટાંક્યું છે.

૧૦ એજન, પૃ. ૫૫–૫૬

૧૧ 'બૃહત્ પિંગળ', પૃ. ૬૭૮.

"ઘણા સંગીતજ્ઞોનો એવો મત છે કે ગમે તેવા વૃત્તને ગમે તે રાગતાલથી ગાઈ શકાય છે તો પછી પાઠ્ય શ્લોકને માટે આવો નિબંધ શો? આ અભિપ્રાય ધરાવનારામાં કાવ્ય, પિંગળ, શબ્દનૃત્યનો સંવાદ અને એ બધાનો સંગીત સાથે કેવા યોગથી સંયોગ કરવામાં આવે તો કર્ણસંવાદના રસમાં ક્ષતિ થશે કે નહીં એ વિશેનું સૂક્ષ્મ જ્ઞાન ન હોવું જોઈએ, એટલું જ ટૂંકમાં કહી શકાશે."[૧૨]

માત્રામેળ છંદો વધુ ગેય છે એ ખ્યાલની સામે બીજી એક દલીલ વધુ તથ્યવાળી છે. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો અમુક રીતિથી ગવાતા હોવા છતાં અને તેમનામાં શિખરિણી, મંદાક્રાંતા, તોટક જેવા તો ગેય જ ગણી શકાય એવી રચનાવાળા હોવા છતાં એમને જો પાઠ માટે અનુકૂળ ગણી શકાય તો માત્રામેળ છંદોને કેમ નહીં? ઠાકોરે અક્ષરમેળ છંદોને અગેય બનાવ્યા તેમ આધુનિકોએ પરંપરિત રચનાઓ દ્વારા માત્રામેળને શું અગેય નથી બનાવ્યા?

સ્વ. પાઠકે તો ઉપરની દલીલ સ્વીકારી નથી. 'વસુધા' માં છેક ૧૯૩૭ માં સુંદરમે પોતાના એક કાવ્યમાં પરંપરિતનો ઉપયોગ કર્યો છે. એ કાવ્યને સ્વ. પાઠકે 'બૃહત્પિંગળ' માં ટાંકી એમ બતાવ્યું છે કે એમાં રહેલા પરંપરિત હરિગીતના દાલદાદાનાં આવર્તનો તેને સંગીતના તાલમાં ઘસડી જાય છે અને તેથી એ અગેય નથી બની શકતો.[૧૩]

આ બધી વિચારણામાં જોઈ શકાય છે કે અગેયતા અને પાઠ્યતાનો ખ્યાલ ગુજરાતી કવિતાના વિવેચનમાં ગૂંચવાઈ ગયો છે. અગેય હોય તે છંદ પાઠક્ષમ બની શકે અને ગેય છંદ પાઠક્ષમ ન બની શકે એ ખ્યાલ બરોબર નથી. કોઈપણ કાવ્યનો ભાવ અને અર્થને અનુરૂપ પાઠ થઈ શકે. અક્ષરમેળ છંદોની પરંપરાગત ગેયતા કે માત્રામેળ છંદોના સંધિઓના આવર્તનથી અનુભવાતી સંગીતના તાલની ગેયતાથી સંપૂર્ણ રીતે અનભિજ્ઞ કોઈપણ ભાવક એવા ગેયત્વનો અનુભવ કર્યા સિવાય કાવ્યનો ભાવાનુકૂળ પાઠ કરી તેનો પૂરેપૂરો આસ્વાદ લઈ શકશે. સંગીતના તાલથી પરિચિત હોય એ વ્યક્તિ માત્રામેળ છંદોમાં આવતા સંધિઓના આવર્તનમાં સંગીતના સંસ્કાર અનુભવે એ સ્વાભાવિક છે. પણ સંગીતના તાલથી અપરિચિત હોય એવો ભાવક એવા કોઈ સંસ્કાર એ કાવ્યના પઠન વખતે નહીં અનુભવે. એટલે કોઈપણ છંદ કાવ્યનો પાઠ કરતી વખતે અગેય જ રહેવાનો. કાવ્યપાઠ વખતે છંદના ગેયત્વ અગેયત્વનો પ્રશ્ન ગૌણ બની જાય છે.

કોઈને પ્રશ્ન થાય કે સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોના પરંપરાગત માળખામાં કેટલાક ફેરફારો કરી બ. ક. ઠાકારે તેમને અગેય બનાવ્યા તે શું નિષ્પ્રયોજન? એનો જવાબ

---

૧૨ 'બૃહત્-પિંગળ', પૃ. ૨૯૭

૧૩ 'બૃહત્-પિંગળ', પૃ. ૬૭૭-૬૭૮

છે ના. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોના માળખામાં ફેરફાર કરવાનું ઠાકોરનું પ્રયોજન તેમને સંપૂર્ણ અગેય બનાવવાનું હતું. એટલે કે એ છંદોના માળખામાં રહેલાં કેટલાંક તત્ત્વો એવાં હતાં કે તેમને ભાવાનુકૂળ બનાવીને ગાવા હોય તો ગાઈ શકાય એમ હતું. આ તત્ત્વોને ઠાકોરે દૂર કરી એમની એવી કાયાપલટ કરી કે એમને કોઈ ગેય બનાવવા જાય તો એ ભાવાનુકૂળ ને અર્થાનુકૂળ બની જ ન શકે. અને એ દૃષ્ટિએ ઠાકોરનું કાર્ય નિષ્પ્રયોજન ન કહી શકાય. એને પાઠ્યતાની સાથે સંબંધ હોય તો તે એટલો જ કે એ માત્ર પાઠક્ષમ બન્યા. એમને ગાવા જઈએ તો એ કર્કશ બની જાય. આ અર્થમાં જેમ ઠાકોરે અક્ષરમેળ છંદોની અગેયતા સિદ્ધ કરી તેમ આધુનિકોના પ્રયોગોએ માત્રામેળ છંદોની અગેયતા સિદ્ધ કરી છે એ સ્વીકારવું પડે એમ છે.

બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદની શોધ :

મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતામાં મહાકાવ્ય નથી. મહાકાવ્યનું સર્જન કરવાની પ્રેરણા અંગ્રેજી સાહિત્યના સંપર્કથી આવી. અલબત્ત સંસ્કૃત મહાકાવ્યોને નમૂનારૂપે સામે રાખી પછી ગુજરાતીમાં એ શૈલીવાળાં મહાકાવ્યોની રચના થઈ, પરંતુ સહુ પ્રથમ મહાકાવ્ય રચવાના કોડ જેને થયા તે નર્મદે તો એ પ્રેરણા અંગ્રેજી epic (વીરકાવ્ય) પરથી મેળવી હતી.[૧૪]

અંગ્રેજીમાં વીરરસવાળાં મહાકાવ્યો બ્લેન્કવર્સમાં રચાતાં, એટલે બ્લેન્કવર્સ જેવો છંદ ગુજરાતી કવિતામાં હોવો જોઈએ એવો વિચાર નર્મદને આવ્યો અને તેણે 'વીરવૃત્ત' ની રચના કરી. ત્યારથી અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં છંદવિચારણા અને છંદ વિષયક પ્રયોગોને દિશા આપનાર ત્રીજું પરિબળ કામ કરતું થયું. નર્મદ પછી આ પરિબળ વ્યાપક બને છે અને બ્લેન્કવર્સ જેવો છંદ ગુજરાતી કવિતામાં લાવવાના ઘણા પ્રયાસો થાય છે. એમાં કેટલાક સભાનપણે થયેલા પ્રયોગો છે અને કેટલાક પ્રયોગો માટે એવો દાવો એના કવિઓએ સભાનપણે કર્યો નથી, પરંતુ બીજાઓએ એમને એ પ્રયાસરૂપે ગણાવ્યા છે. આ બધા પ્રયોગો આ પ્રમાણે છે.

૧. ઠાકોરનો 'પ્રવાહી પૃથ્વી'
૨. નર્મદનો 'વીરવૃત્ત'
૩. મનહરરામનો 'રામછંદ'
૪. ગોવર્ધનરામનો 'કટાવ'
૫. ખબરદારનો 'મહાછંદ'
૬. કે. હ. ધ્રુવનો 'વનવેલી'

૧૪ "જ્યારથી મને સમજાયું કે હવે હું કોઈ પણ વિષયની કવિતા કરવામાં ફાવીશ ત્યારથી મને એવો બુટ્ટો ઉઠેલો કે જિંદગીમાં એક મોટી વીરરસ કવિતા તો કરવી જ" –'વીરસિંહ' કાવ્યની પ્રસ્તાવના

૭. સંસ્કૃત અનુષ્ટુપ
૮. નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય અથવા ડોલનશૈલી.

આ પ્રયોગોનો ક્રમ કાલાનુસારી નથી ગોઠવ્યો, પરંતુ ચર્ચાની અનુકૂળતા પ્રમાણે મૂક્યો છે. આ પ્રયોગોની યોગ્યતા કે ક્ષમતા વિચારતાં પહેલાં અંગ્રેજી સાહિત્યમાં બ્લેન્કવર્સનાં જે લક્ષણો અપાયાં છે અને ગુજરાતી કવિતામાં ઠાકોરે એનાં જે લક્ષણો બાંધ્યાં છે તેનો પ્રથમ વિચાર કરી લઈએ. 'એનસાઈકલોપીડિયા બ્રિટાનિકા' એ બ્લેન્કવર્સની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપી છે

"Blank Verse. the unrhymed n.easure of iambic decasyllable adopted in English epic and dramatic poetry. The epithet is due to the absence of the rhyme the ear expects at the end of successive lines"[૧૫]

ઉપરની વ્યાખ્યા પરથી એનાં નીચેનાં લક્ષણો બતાવી શકાય

૧. આ છંદની એક પછી એક આવતી પંક્તિઓને અંતે કાન જે પ્રાસની અપેક્ષા રાખે છે તે નથી હોતો. એટલે તેને બ્લેન્ક-ખાલી પ્રાસ વગરની પદ્યરચના કહે છે.
૨. એની દરેક પંક્તિમાં દસ અક્ષર હોય છે. એક ભારવગરનો અને એક ભારવાળો એવા ક્રમના બનેલા દ્વિઅક્ષરી સંધિનાં પાંચ આવર્તન હોય છે.
૩. એ નાટક અને મહાકાવ્યમાં પ્રયોજાય છે. સેન્ટસબરી '*Manual of English Prosody*' માં બ્લેન્કવર્સનાં ત્રણ લક્ષણો બાંધે છે.

૧. વાક્યનું એક પંક્તિમાંથી ઉભરાઈને બીજામાં વહેવું.
૨. યતિને પંક્તિમાં યથેચ્છ સ્થાને મૂકવાની સગવડ.
૩. ત્રિઅક્ષરી સંધિ કે બીજનો પ્રયોગ હોય. દ્વિઅક્ષરી સંધિનાં એકધારાં આવર્તનો કંટાળાજનક થઈ જાય, એટલે તેમાં વૈવિધ્ય આણવા ત્રિઅક્ષરી સંધિઓ આવતી હોય છે એનો અહીં ઉલ્લેખ છે.[૧૬]

ગુજરાતી સાહિત્યમાં બ્લેન્કવર્સ વિશે વ્યવસ્થિત વિચાર કર્યો ઠાકોરે. એમની પહેલાં નરસિંહરાવે બ્લેન્કવર્સનાં લક્ષણો બતાવ્યાં છે ખરાં, પણ વ્યવસ્થિત વિચારનાર ઠાકોર છે. એમણે એવી સળંગ પદ્યરચનાનાં લક્ષણો બાંધ્યાં. તેમણે ચાર લક્ષણો બતાવ્યાં.

૧. અગેયતા
૨. સળંગતા કે અખંડિતતા

---

૧૫ 'બૃહત્ પિંગળ', પૃ. ૬૬૪ પરથી.
૧૬ 'બૃહત્ પિંગળ,' પૃ. ૬૬૪ પરથી

૩. યતિસ્વાતંત્ર્ય
૪. એ રચના એકવિધ થઈ કલેશકર થવી ન જોઈએ એવું અભાવાત્મક લક્ષણ.[૧૭]

ઠાકોરે બાંધેલાં લક્ષણોમાં દેખાય છે કે એમણે અગેયતાને પ્રથમ સ્થાન આપ્યું છે. બ્લૅન્કવર્સનું આ લક્ષણ અંગ્રેજી વિવેચનમાં નથી, પરંતુ ત્યાં તો કવિતાનો પાઠ જ થાય છે એટલે આવી સ્પષ્ટતા અપેક્ષિત નથી. ગુજરાતી કવિતા તો ગેય હતી, અને અગેય છંદ જ મહાકાવ્ય માટે વધુ અનુકૂળ ગણાય. તેથી ઠાકોરે એને પહેલું મહત્ત્વ આપ્યું. પ્રાસરહિતતાને લીધે બીજા અંગ્રેજી છંદો કરતાં બ્લૅન્કવર્સને એક પંક્તિમાંથી બીજી પંક્તિમાં વાક્યને અને અર્થને વહેવડાવવામાં અનુકૂળતા થઈ પડે. લાંબાં વાક્યો અને તેમની મંથર ગતિ મહાકાવ્યની ભવ્યતા અને ઉદાત્તતાને વહન કરવામાં મદદરૂપ થઈ પડે એ એની મોટી વિશિષ્ટતા હતી. ઠાકોરે આ લાક્ષણિકતાઓને સામે રાખી સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોમાં કેટલાક ફેરફારો કર્યા અને તેમને પ્રવાહી તથા અગેય બનાવ્યા

સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને અભ્યસ્ત બનાવવાનું કે ભાવવૈવિધ્ય પ્રમાણે એક જ કાવ્યમાં એકથી વધુ છંદો વાપરી લાંબાં કાવ્યોમાં એક જ છંદને લીધે આવી જતી એકતાનતાને તોડવાનો પ્રયાસ કાન્તથી શરૂ થયો. પણ અક્ષરમેળ છંદોની આંતરિક લાક્ષણિકતાઓ કાન્તે યથાવત્ જાળવી રાખી, એથી છંદના સ્વરૂપમાં કોઈ તાત્ત્વિક ફેર પડતો નથી. છંદના આંતરિક માળખામાં ફેરફાર કરી તેમને પ્રવાહી બનાવવાની પ્રક્રિયાનો ને અગેયતાની દિશાનો ત્રીજો તબક્કો ઠાકોરથી શરૂ થયો. છંદને અગેય બનાવવા પાછળની ઠાકોરની દૃષ્ટિ બ્લૅન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાની હતી તો કવિતાને સંગીતના વળગણમાંથી મુક્ત કરી વિચારપ્રધાન બનાવવા તરફની પણ હતી. એ દૃષ્ટિએ તેમણે સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોમાં અને ખાસ પૃથ્વીમાં ફેરફારો કર્યા.

૧. યતિસ્વાતંત્ર્ય
૨. શ્લોકભંગ
૩. શ્રુતિભંગ

પહેલો ફેરફાર એ ઠાકોરની અપૂર્વ સિદ્ધિ છે. ગદ્યમાં અર્થ પ્રમાણે, ઘટતી ચડઊતર સાથે, જ્યાં જોઈએ ત્યાં જેવા જોઈએ તેવા લાંબાટૂંકા વિરામો સાથે વાક્યોને વાંચવામાં આવે છે. આ પ્રકારના વાચનથી લખનારનાં શૈલી અને આશયની ખૂબીઓ ખીલી નીકળે છે. પણ ગદ્યના અનિયંત્રિત પ્રવાહમાં આ પ્રકારના વાચનથી સુસંવાદી કવિતામાધુર્ય ક્વચિત જ અનુભવાય છે. આ પ્રકારના કવિતામાધુર્યને સતત અનુભવવું હોય તો પદ્યની નિયંત્રિત અને સળંગ વહેતી રચના વડે જ અનુભવવું શક્ય બને છે. અર્થ અને ભાવના પ્રવાહને પદે પદે ઝીલે અને વલણે વલણે યથોચિત વળે, અર્થ–

૧૭ 'બૃહત્ પિંગળ,' પૃ. ૬૯૫ પરથી

પ્રવાહને સંવાદી રહે એવો પદ્યપ્રવાહ સર્વ કવિતા માટે આવશ્યક છે. અક્ષરમેળ છંદોના દૃઢ યતિ ગેયત્વને પોષક છે. એ યતિના બંધનને ન પાળતાં વાક્યના વિરામોને સંવાદી બની રહે એવી ફરતી યતિવાળી પદ્યરચના અગેય બને છે અને અપેક્ષિત કવિતામાધુર્યનો અનુભવ કરાવે છે[૧૮] જેમકે નીચેની પૃથ્વીની પંક્તિઓ જોઈએ.

૧. અરે નહિ નહિ | અહીં પણ કદાપિ એકાદ કો

: આરોહણ :

૨. પધાર | નિજ ભક્તનું હૃદય ત્હારું સિંહાસન

: કવિનું એકાન્ત :

ઉપરની બે પંક્તિઓમાં એકમાં છઠ્ઠા અક્ષર પછી અને બીજીમાં ત્રીજા અક્ષર પછી યતિ આવે છે. પૃથ્વીમાં રૂઢ યતિ આઠમા અક્ષર પછી આવે છે. અહીં એનું સ્થાન બદલાય છે. આમ ઠાકોરે છંદમાં અર્થાનુસારી યતિ દાખલ કરી અને છંદના ગેયત્વને પોષક એવી રૂઢ યતિને શિથિલ બનાવી. અર્થાનુસારી યતિને લીધે પંક્તિએ પંક્તિએ અટકવાનું, ત્યાં ભાવ અને અર્થનો વિરામ લાવવાનું બંધ થયું. એટલે પંક્તિને અંતે પ્રાસ મેળવવાનું વલણ પણ ગયું, તેથી ગેયત્વની સાથે સંકળાયેલું એ બીજું તત્ત્વ પણ અક્ષરમેળ વૃત્તોમાંથી દૂર થયું. આમ અક્ષરમેળ છંદોની કાયાપલટમાં અર્થાનુસારી યતિના તત્ત્વે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો.

નિશ્ચિત યતિસ્થાનની જેમ અક્ષરમેળ છંદોનું શ્લોકબંધારણ પણ ગેયત્વનો સંસ્કાર પરંપરાથી ધરાવે છે. એવા શ્લોકબંધને બદલે ઠાકોરે ખંડકો તરીકે પરિચ્છેદો પાડ્યા આ પરિચ્છેદ એક પંક્તિનો, ત્રણ પંક્તિનો, પાંચ કે સાત એમ ગમે તેટલી પંક્તિનો હોય. અર્થાનુસારી યતિ અને આવા ખંડકો આખા છંદને પ્રવાહી અને અગેય બનાવે છે. ઠાકોરે પૃથ્વી છંદમાં સહુ પ્રથમ આ બે લાક્ષણિકતાઓનો પ્રયોગ કર્યો કારણકે ઠાકોરને મતે પૃથ્વીમાં રૂઢ યતિનું સ્થાન બીજા છંદો જેટલું દૃઢ નથી અને તેના બંધારણમાં એક સાથે વધુ પડતા ગુરુ કે લઘુ વર્ણો ન હોવાથી તેમાં ગેયત્વને પોષક અંશો ઓછા હતા. જેને પરિણામે પૃથ્વીને લાંબી પદ્યરચનામાં અગેય બનાવી વાપરી શકાય અને ઠાકોરે 'આરોહણ' માં તેને સફળ રીતે વાપરી પણ બતાવ્યો.

શ્રુતિભંગ દ્વારા ઠાકોર ગુજરાતી શબ્દોના, બોલચાલને આધારે, લઘુગુરુ ગણવાની હિમાયત કરે છે. ઉ. ત. 'પણ' શબ્દનું માપ બે લઘુનું અથવા એક ગુરુનું એમ ગણી શકાય, અલબત્ત શ્રુતિભંગની વિશેષ છૂટ ઠાકોરે પોતાની કવિતામાં નથી લીધી, પરંતુ શ્રુતિભંગની વાત કરી કવિતામાં શબ્દોના ઉચ્ચારો બને તેટલા વ્યવહારના ઉચ્ચારોની નજીક લઈ જવાનું વલણ તેમણે પ્રગટ કર્યું.

---

૧૮ 'કવિતાશિક્ષણ' માં 'શુદ્ધ (અગેય) પદ્ય' એ લેખ. પૃ. ૯૫–૮૬

પૃથ્વીને અપાયેલું સ્વાતંત્ર્ય પછી બીજા અક્ષરમેળ છંદોમાં વિસ્તર્યું. તેને ઘણા કવિઓ અનુસર્યા અને પૃથ્વીની પ્રવાહિતા અને પાઠ્યતા પૂરેપૂરી સિધ્ધ થઈ. ખબરદાર જેવાએ પૃથ્વી સામે કેટલોક વિરોધ પ્રગટ કર્યો, પણ એ એટલો નોંધપાત્ર ન બન્યો. એનો જવાબ સ્વ. પાઠકે આપ્યો પણ ખરો.[19]

પૃથ્વીમાં અગેયતા સિધ્ધ થઈ, એ પ્રવાહી બન્યો અને લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તેનું સામર્થ્ય પ્રગટ થયું, છતાં એ બ્લેન્કવર્સ માટે પૂરેપૂરો અનુકૂળ ન લાગ્યો. સ્વ. રા. વિ. પાઠક કહે છે કે લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તે સફળ બન્યો એટલો બ્લેન્કવર્સની જેમ નાટકોમાં સફળ ન બની શકે. બ્લેન્કવર્સને ગમે ત્યાંથી ખંડિત કરતાં તેનો મેળ જળવાઈ રહે છે. એટલે નાટકના સંવાદોમાં એ બરોબર કામ આપી શકે છે. પૃથ્વીનું એવું નથી એને ગમે ત્યાંથી ખંડિત કરવા જતાં તેનો મેળ તૂટે, એટલે નાટકમાં તે બરોબર કામ ન આપી શકે એમ તેમને લાગ્યું.[20] અલબત્ત નાટકમાં પૃથ્વીને હજી કોઈએ વાપર્યો નથી, એટલે તેની ક્ષમતા વિશે ચોક્કસ ન કહી શકાય. સ્વ. પાઠક એટલે જ પ્રયોગો ઉપરથી ચોક્કસપણે કહી શકાય એમ પછી ઉમેરે છે.

ઠાકોરનો બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાનો પ્રયાસ તો ઘણો મોડો. તે પહેલાં બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાના પ્રયાસ નર્મદથી શરૂ થઈ ગયેલા એ આપણે આગળ જોયું. નર્મદનો 'વીરવૃત્ત' આ પ્રયાસનું ફળ છે. નર્મદના મનમાં બ્લેન્કવર્સ વિશે શું ખ્યાલ હતો તેની ખબર પડતી નથી. બ્લેન્કવર્સ વીરરસવાળી કવિતામાં વપરાય છે એટલી ખબર તેને હતી. અલબત્ત 'વીરવૃત્ત'ને પ્રયોજવા પાછળ બ્લેન્કવર્સ જેવો છંદ લાવવાની સભાનતા તેનામાં હતી જ. એ સિવાય મનહરરામનો 'રામછંદ' કે ગોવર્ધનરામનો 'કટાવ' આ સભાનતાથી ન પ્રયોજાયા હોવા છતાં એમના માટે બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ હોવાનો દાવો થયો છે.

આ ત્રણે છંદો માત્રામેળ છંદો છે. એ માત્રામેળ હોવાને લીધે સહેલાઈથી ગેયતામાં સરી પડે અને અગેયતા એ બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદની પહેલી આવશ્યકતા ઠાકોરની જેમ સ્વ. પાઠક પણ સ્વીકારીને ચાલે છે, એટલે આ ત્રણે છંદો બ્લેન્કવર્સને અનુકૂળ ન બની શકે એમ સ્વ. પાઠકને લાગે છે.

'વીરવૃત્ત' એ મરાઠી લાવણીનો વિસ્તાર છે. 'રામછંદ' માં દાલદાનાં આવર્તનો છે. કટાવમાં પણ ચતુષ્કલ કે અષ્ટકલ સંધિઓનાં નિયત આવર્તનો હોય છે. સ્વ. પાઠક ગેયતાના ધોરણે માત્રામેળ છંદોનો સાવ કાંકરો કાઢી નાખે છે, પરંતુ બધાએ

૧૯ 'બૃહત્ પિંગળ.' પૃ. ૬૭૯–૬૮૧

૨૦ એજન, પૃ. ૬૮૧–૬૮૨

આ વાત એ રીતે સ્વીકારી નથી. સુંદરમ્ નર્મદના 'વીરવૃત્ત' ને મહાકાવ્ય માટે પ્રતિકૂળ નથી ગણતા.[૨૧] ગોવર્ધનરામના 'કટાવ' ને પણ ઠાકોરે લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યો માટે અનુકૂળ ગણ્યો છે.[૨૨]

ગેયતાના ધોરણ પર માત્રામેળ છંદોને પ્રતિકૂળ ગણવાનું સ્વ. પાઠકનું વલણ યોગ્ય નથી કારણકે ગેયત્વ અને પાઠ્યત્વને ભેગા કરી દેવાથી આ ગૂંચવાડો ને ખોટો ખ્યાલ જન્મ્યા છે, તે આપણે આગળ જોયું. માત્રામેળ છંદો બીજી રીતે પણ પ્રતિકૂળ ગણવામાં આવ્યા છે. આ છંદોમાં એકના એક સંધિનું આવર્તન લાંબી રચનાઓમાં કંટાળાજનક થઈ પડે, એકતાનતાનો અનુભવ કરાવે.[૨૩] પણ આજે થયેલા પરંપરિતના પ્રયોગોથી એ પણ સ્પષ્ટ થઈ ગયું છે કે માત્રામેળ છંદો પણ ગેયત્વથી મુકત કરી શકાય છે એટલું જ નહીં એ સૂઝપૂર્વક વપરાય તો એકતાનતાનો અનુભવ પણ નથી કરાવતાં. અલબત્ત લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં એમનો ઝાઝો ઉપયોગ થયો નથી એટલે એમની સિધ્ધિ વિશે બહુ ભારપૂર્વક દાવો કરી શકાય નહીં. છતાં એક વસ્તુ સ્પષ્ટ છે કે માત્રામેળ છંદો અક્ષરમેળ છંદોથી સળંગ રચનામાં ઓછા યોગ્ય છે એમ માનવું બહુ સાચું નથી.

ખબરદારનો 'મહાછંદ' અને 'કે. હ ધ્રુવનો 'વનવેલી' એ બે બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાની સભાન મથામણમાંથી જન્મેલા સંખ્યામેળ છંદો છે. મહાછંદને ખબરદારે ભ્રમરાવળી છંદમાં ફેરફાર કરી બનાવ્યો છે. તેમાં લલગાનાં પાંચ આવર્તન હોય છે અને દરેક ગુરુ પર તાલ હોય છે. ખબરદાર લઘુને સ્થાને ગુરુ મૂકી શકાય અને એ બાબત કોઈ નિયમ નહીં એમ કહે છે. માત્ર દરેક સંધિનો અંત્ય અક્ષર ગુરુ હોવો જોઈએ, અને તેના પર તાલ પડવો જોઈએ. સ્વ. પાઠક આ છંદને પણ બ્લેન્કવર્સ માટે પ્રતિકૂળ ગણે છે કારણકે એમનું માનવું છે કે ખબરદારે એમાં જે છૂટ મૂકી છે એને પરિણામે એ સહેલાઈથી સંગીતમાં ઊતરી જાય છે. એને સંગીતમાં ન ઊતરવા દઈએ તો પણ એના તાલ એટલા જોરદાર છે કે તેથી તાલે તાલે ઠોકરાય છે. એનો સંધિ પણ ટૂંકો હોવાથી પ્રલંબતા નથી આવતી.[૨૪] સુંદરમ્ પણ આ છંદ તેની તાલયોજનાને લીધે એકસૂરીલાપણામાં પરિણમે છે એમ માને છે.[૨૫]

---

૨૧ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૪૭

૨૨ "એમની (ગોવર્ધનરામની) આ કૃતિ ગુજરાતી કવિતા અને તેની બ્લેન્કવર્સનાં બળ વૈવિધ્ય સમૃધ્ધિ કટાવમાં પૂરેપૂરાં ખીલી શકે છે તે બતાવી આપનાર એ પ્રથમ પહેલી કૃતિ છે. મુકત લય શકિતનો આ કૃતિ (વૃષ્ટિ પછી કુદરતનું સૌંદર્ય) એક ઉત્કૃષ્ટ નમૂનો છે." – 'આપણી કવિતા સમૃધ્ધિ', પૃ. ૧૩૭

૨૩ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૩૨૩–૩૨૪

૨૪ 'બૃહત્ પિંગળ', પૃ. ૬૮૮

૨૫ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૩૨૩

પૃથ્વીને અપાયેલું સ્વાતંત્ર્ય પછી બીજા અક્ષરમેળ છંદોમાં વિસ્તર્યું. તેને ઘણા કવિઓ અનુસર્યા અને પૃથ્વીની પ્રવાહિતા અને પાઠ્યતા પૂરેપૂરી સિધ્ધ થઈ. ખબરદાર જેવાએ પૃથ્વી સામે કેટલોક વિરોધ પ્રગટ કર્યો, પણ એ એટલો નોંધપાત્ર ન બન્યો. એનો જવાબ સ્વ. પાઠકે આપ્યો પણ ખરો.[૧૯]

પૃથ્વીમાં અગેયતા સિધ્ધ થઈ, એ પ્રવાહી બન્યો અને લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તેનું સામર્થ્ય પ્રગટ થયું, છતાં એ બ્લેન્કવર્સ માટે પૂરેપૂરો અનુકૂળ ન લાગ્યો. સ્વ. રા. વિ. પાઠક કહે છે કે લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તે સફળ બન્યો એટલો બ્લેન્કવર્સની જેમ નાટકોમાં સફળ ન બની શકે. બ્લેન્કવર્સને ગમે ત્યાંથી ખંડિત કરતાં તેનો મેળ જળવાઈ રહે છે. એટલે નાટકના સંવાદોમાં એ બરોબર કામ આપી શકે છે. પૃથ્વીનું એવું નથી એને ગમે ત્યાંથી ખંડિત કરવા જતાં તેનો મેળ તૂટે, એટલે નાટકમાં તે બરોબર કામ ન આપી શકે એમ તેમને લાગ્યું.[૨૦] અલબત્ત નાટકમાં પૃથ્વીને હજી કોઈએ વાપર્યો નથી, એટલે તેની ક્ષમતા વિશે ચોક્કસ ન કહી શકાય. સ્વ. પાઠક એટલે જ પ્રયોગો ઉપરથી ચોકકસપણે કહી શકાય એમ પછી ઉમેરે છે.

ઠાકોરનો બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાનો પ્રયાસ તો ઘણો મોડો. તે પહેલાં બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાના પ્રયાસ નર્મદથી શરૂ થઈ ગયેલા એ આપણે આગળ જોયું. નર્મદનો 'વીરવૃત્ત' આ પ્રયાસનું ફળ છે. નર્મદના મનમાં બ્લેન્કવર્સ વિશે શું ખ્યાલ હતો તેની ખબર પડતી નથી. બ્લેન્કવર્સ વીરરસવાળી કવિતામાં વપરાય છે એટલી ખબર તેને હતી. અલબત્ત 'વીરવૃત્ત'ને પ્રયોજવા પાછળ બ્લેન્કવર્સ જેવો છંદ લાવવાની સભાનતા તેનામાં હતી જ. એ સિવાય મનહરરામનો 'રામછંદ' કે ગોવર્ધનરામનો 'કટાવ' આ સભાનતાથી ન પ્રયોજાયા હોવા છતાં એમના માટે બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ હોવાનો દાવો થયો છે.

આ ત્રણે છંદો માત્રામેળ છંદો છે. એ માત્રામેળ હોવાને લીધે સહેલાઈથી ગેયતામાં સરી પડે અને અગેયતા એ બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદની પહેલી આવશ્યકતા ઠાકોરની જેમ સ્વ. પાઠક પણ સ્વીકારીને ચાલે છે, એટલે આ ત્રણે છંદો બ્લેન્કવર્સને અનુકૂળ ન બની શકે એમ સ્વ. પાઠકને લાગે છે.

'વીરવૃત્ત' એ મરાઠી લાવણીનો વિસ્તાર છે. 'રામછંદ' માં દાલદાનાં આવર્તનો છે. કટાવમાં પણ ચતુષ્કલ કે અષ્ટકલ સંધિઓનાં નિયત આવર્તનો હોય છે. સ્વ. પાઠક ગેયતાના ધોરણે માત્રામેળ છંદોનો સાવ કાંકરો કાઢી નાખે છે, પરંતુ બધાએ

૧૯ 'બૃહત્ પિંગળ.' પૃ. ૬૭૯–૬૮૧
૨૦ એજન, પૃ. ૬૮૧–૬૮૨

આ વાત એ રીતે સ્વીકારી નથી. સુંદરમ્ નર્મદના 'વીરવૃત્ત' ને મહાકાવ્ય માટે પ્રતિકૂળ નથી ગણતા.[૨૧] ગોવર્ધનરામના 'કટાવ' ને પણ ઠાકોરે લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યો માટે અનુકૂળ ગણ્યો છે.[૨૨]

ગેયતાના ધોરણ પર માત્રામેળ છંદોને પ્રતિકૂળ ગણવાનું સ્વ. પાઠકનું વલણ યોગ્ય નથી કારણકે ગેયત્વ અને પાઠ્યત્વને ભેગા કરી દેવાથી આ ગૂંચવાડો ને ખોટો ખ્યાલ જન્મ્યા છે, તે આપણે આગળ જોયું. માત્રામેળ છંદો બીજી રીતે પણ પ્રતિકૂળ ગણવામાં આવ્યા છે. આ છંદોમાં એકના એક સંધિનું આવર્તન લાંબી રચનાઓમાં કંટાળાજનક થઈ પડે, એકતાનતાનો અનુભવ કરાવે.[૨૩] પણ આજે થયેલા પરંપરિતના પ્રયોગોથી એ પણ સ્પષ્ટ થઈ ગયું છે કે માત્રામેળ છંદો પણ ગેયત્વથી મુકત કરી શકાય છે એટલું જ નહીં એ સૂઝપૂર્વક વપરાય તો એકતાનતાનો અનુભવ પણ નથી કરાવતાં. અલબત્ત લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં એમનો ઝાઝો ઉપયોગ થયો નથી એટલે એમની સિધ્ધિ વિશે બહુ ભારપૂર્વક દાવો કરી શકાય નહીં. છતાં એક વસ્તુ સ્પષ્ટ છે કે માત્રામેળ છંદો અક્ષરમેળ છંદોથી સળંગ રચનામાં ઓછા યોગ્ય છે એમ માનવું બહુ સાચું નથી.

ખબરદારનો 'મહાછંદ' અને 'કે. હ ધ્રુવનો 'વનવેલી' એ બે બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાની સભાન મથામણમાંથી જન્મેલા સંખ્યામેળ છંદો છે. મહાછંદને ખબરદારે ભ્રમરાવળી છંદમાં ફેરફાર કરી બનાવ્યો છે. તેમાં લલગાનાં પાંચ આવર્તન હોય છે અને દરેક ગુરુ પર તાલ હોય છે ખબરદાર લઘુને સ્થાને ગુરુ મૂકી શકાય અને એ બાબત કોઈ નિયમ નહીં એમ કહે છે. માત્ર દરેક સંધિનો અંત્ય અક્ષર ગુરુ હોવો જોઈએ, અને તેના પર તાલ પડવો જોઈએ. સ્વ. પાઠક આ છંદને પણ બ્લેન્કવર્સ માટે પ્રતિકૂળ ગણે છે કારણકે એમનું માનવું છે કે ખબરદારે એમાં જે છૂટ મૂકી છે એને પરિણામે એ સહેલાઈથી સંગીતમાં ઊતરી જાય છે. એને સંગીતમાં ન ઊતરવા દઈએ તો પણ એના તાલ એટલા જોરદાર છે કે તેથી તાલે તાલે ઠોકરાય છે. એનો સંધિ પણ ટૂંકો હોવાથી પ્રલંબતા નથી આવતી.[૨૪] સુંદરમ્ પણ આ છંદ તેની તાલયોજનાને લીધે એકસૂરીલાપણામાં પરિણમે છે એમ માને છે.[૨૫]

---

૨૧ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૪૭

૨૨ "એમની (ગોવર્ધનરામની) આ કૃતિ ગુજરાતી કવિતા અને તેની બ્લેન્કવર્સનાં બળ વૈવિધ્ય સમૃધ્ધિ કટાવમાં પૂરેપૂરાં ખીલી શકે છે તે બતાવી આપનાર એ પ્રથમ પહેલી કૃતિ છે. મુકત લય શકિતનો આ કૃતિ (વૃષ્ટિ પછી કુદરતનું સૌદર્ય) એક ઉત્કૃષ્ટ નમૂનો છે." – 'આપણી કવિતા સમૃધ્ધિ', પૃ. ૧૩૭

૨૩ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૩૨૩–૩૨૪

૨૪ 'બૃહત્ પિંગળ', પૃ. ૬૮૮

૨૫ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૩૨૩

કે. હ. ધ્રુવનો વનવેલી ચતુરક્ષર સંધિઓના બનેલા સંખ્યામેળ મનહર–ઘનાક્ષરીનો બનેલો છે. આ રચનામાં લઘુગુરુનો કોઇ ક્રમ નથી. માત્ર ચાર અક્ષરોનું નિયત આવર્તન આવે અને દરેક સંધિના પહેલા અક્ષર પર તાલ પડે. એમાં વાક્ય ગમે તેટલું લંબાવી કે ટૂંકાવી શકાય છતાં એના મેળને હાનિ પહોંચતી નથી. એની મુકતતાને લીધે તે ગદ્યની ઘણી નજીક જઇ શકે છે. તેમ એમાંની તાલ વ્યવસ્થા તેને પદ્યત્વ અર્પે છે.[૨૬] મનહર–ઘનાક્ષરીના પરંપરાથી પાઠ થતા આવ્યા છે એ પણ વનવેલીને અગેયતા અર્પવામાં અનુકૂળ બને છે એમ સ્વ. પાઠક માને છે.

ખબરદાર અને નરસિંહરાવ બન્ને વનવેલીને બ્લેન્કવર્સને અનુકૂળ નથી ગણતા. ખબરદારનો મુખ્ય વાંધો એ છે કે એમાં યતિ નથી, તેમજ તેમાં તાલનો પણ નિર્દેશ નથી. જો વનવેલીમાં તાલ, યતિ, લઘુ–ગુરુના ક્રમની વ્યવસ્થા કશું જ ન હોય તો માત્ર ચતુરક્ષર સંધિના આવર્તનથી વનવેલીને પદ્યત્વ ન મળી શકે.

ખબરદારના વાંધા સામે વનવેલીની તાલવ્યવસ્થા બતાવી સ્વ. પાઠકે એનો બચાવ કર્યો છે. નરસિંહરાવના વિરોધને સ્વ. પાઠકે લક્ષમાં નથી લીધો. નરસિંહરાવને વનવેલી અને ઘનાક્ષરીના સ્વરૂપમાં કોઈ તાત્ત્વિક ભિન્નતા નથી લાગતી, અને ઘનાક્ષરીના ચતુરક્ષર સંધિના આવર્તન એકવિધતાનો અનુભવ કરાવે છે એમ તેમને લાગે છે. નરસિંહરાવનો બીજો વાંધો કે. હ. ધ્રુવની એક માન્યતા પરત્વે છે. કે. હ. ધ્રુવે વનવેલીને ગદ્યની નજીક લઇ જવા પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક કયાંય તેમાં વાકયોનો વ્યુત્ક્રમ નથી કર્યો. વ્યુત્ક્રમ શૈલીમાં એક પ્રકારનું સૌંદર્ય અને વૈવિધ્ય લઇ આવે છે, એટલું જ નહીં એના વગરનું પદ્ય નર્યા ગદ્ય જેવું લાગે છે.[૨૭] એટલે વનવેલી વાચનમાં ગદ્ય અને ગૂંઢ બંધમાં ઘનાક્ષરી જેવો નરસિંહરાવને લાગ્યો. એમાં બ્લેન્કવર્સનું પ્રતિબિંબ પડતું તેમણે ન અનુભવ્યું.

સંસ્કૃત મહાકાવ્યોની અંદર વપરાયેલો અનુષ્ટુપ પણ હજી ગુજરાતીમાં લાંબી રચનાઓમાં ઉપયોગી થઈ શકે એમ સ્વ. પાઠકને લાગે છે. છતાં પૃથ્વીની જેમ એ પણ નાટકમાં ઉપયોગી ન બને. વચ્ચેથી ખંડિત કરવા જતાં એનો પણ મેળ તૂટે અને તેથી નાટકના સંવાદોમાં એ કામ ન લાગે. અલબત્ત આ બધામાં પ્રયોગોને અવકાશ છે અને પ્રયોગો પરથી જ સાચું અનુમાન બાંધી શકાય. ઉમાશંકરે પોતાનાં પદ્યરૂપકોમાં વનવેલીનો ઉપયોગ કર્યો અને તેની અંદર રહેલી નાટ્યછટાઓને ઠીક ઠીક પ્રગટ કરી આપી. 'પરલોકેપત્ર'માં પણ હમણાં થયેલો વનવેલીનો પ્રયોગ નોંધપાત્ર છે.

બ્લેન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાના પ્રયાસોમાં દેખાય છે કે કોઇપણ એક

૨૬ 'બૃહત્ પિંગળ,' પૃ. ૬૮૪–૬૮૫
૨૭ 'કવિતાવિચાર', પૃ. ૧૯૫

છંદ મહાકાવ્ય અને નાટક બન્ને માટે આપણા વિવેચકોને અનુકૂળ નથી લાગ્યો. પૃથ્વી, અનુષ્ટુપ કે કટાવ લાંબાં કાવ્યો માટે કંઈક અનુકૂળ લાગ્યા તો વનવેલી નાટક માટે અનુકૂળ લાગ્યો.

અક્ષરમેળ છંદોની ભાષા ઉપર અસર :

અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં થયેલા છંદવિષયક પ્રયોગોની ઉપર જોયેલી ચર્ચા પરથી એક વસ્તુ સ્પષ્ટ દેખાય છે કે દલપત–નર્મદથી વ્યાપક બનવા માંડેલા અક્ષરમેળ છંદો ગુજરાતી કવિતામાં વધારે ને વધારે પ્રાધાન્ય ભોગવતા ગયા છે. અંગ્રેજી કવિતાના સંપર્કથી કવિતાની અગેયતા તરફ ગયેલું લક્ષ, મહાકાવ્ય–નાટકમાં કામ આપી શકે એવા બ્લેન્કવર્સ જેવા છંદની શોધમાં પૃથ્વી તરફનો પક્ષપાત, ગંભીર ભાવોને વહન કરવાની અક્ષરમેળ છંદોની પ્રૌઢિ, એ બધાં તત્ત્વોએ અક્ષરમેળ છંદોને પ્રાધાન્ય આપવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. આને પરિણામે દેશી ઢાળો ગુજરાતી કવિતામાંથી વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તો લગભગ લુપ્ત જેવા થઈ ગયા અને માત્રામેળ છંદોનું સ્થાન ગૌણ બન્યું. પરંતુ અક્ષરમેળ છંદોમાં દરેક અક્ષરનું સ્થાન નિયત હોવાને કારણે જે ચુસ્તપણું છે તેને પહોંચી વળવા સંસ્કૃતમાં પર્યાયશબ્દો અને વર્ણનાત્મક પદોનો ખાસ્સો એવો ગંજ ખડકી દેવાયો છે. બોલચાલની સ્વાભાવિક ગુજરાતીમાં આવા પર્યાયશબ્દો ન હોવાથી તે માટે અક્ષરમેળ વૃત્તો ન ચાલી શકે અને તેથી તેમણે શરૂઆતથી જ કેટલીક મુશ્કેલીઓનો અનુભવ કવિઓને કરાવવા માંડ્યો.

અક્ષરમેળ છંદો સામાન્ય જનસમૂહમાં પ્રચલિત ન હતા. એટલે લોકોને સમજાય એવા છંદોમાં કવિતાની રચના થવી જોઈએ એવો નવલરામનો કંઈક ખ્યાલ હતો. પણ એ મોટી મુશ્કેલી ન કહેવાય. પ્રયોગોથી અક્ષરમેળ છંદોને જનસમૂહમાં વ્યાપક કરી શકાય, અને કવિઓના પ્રયોગોથી એ વ્યાપક બન્યા પણ ખરા.

પરંતુ અક્ષરમેળ છંદોએ ખરી મુશ્કેલી તો બીજી સરજી. દલપતરામ 'દલપત–કાવ્ય' ની પ્રથમ આવૃત્તિમાં એ મુશ્કેલીનો સહુ પ્રથમ નિર્દેશ કરે છે.[૨૮] નવલરામ પોતે પણ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોના વિરોધી હતા તેનું સાચું કારણ એ જ હતું કે આ છંદો ગુજરાતી ભાષાને અનુકૂળ નથી એમ તેમને લાગેલું. "અર્થકલેશ કે ભાષાની ખેંચતાણ કરીને તે જોડયા કરતાં માત્રિક છંદમાં સરળ કવિતા કરવી એ ઘણું ડાહ્યું કામ છે"[૨૯] છંદ ભાષાની સાથે સંકળાયેલા છે, અને બીજી ભાષાના છંદ લાવવાથી ભાષામાં કેટલીક મુશ્કેલી અનુભવાય છે. મહત્ત્વની મુશ્કેલી શબ્દો બાબતની. સંસ્કૃત છંદો વાપરતી વખતે સંસ્કૃત શબ્દો ઘણી જગ્યાએ ફરજિયાત છંદના માપમાં બેસાડવા લાવવા પડે છે એ નવલરામ અને દલપતરામ બન્ને જોઈ શકેલા. એટલે 'મેઘદૂત'નું

---

૨૮ જુઓ પૃ. ૩ પરનું અવતરણ

૨૯ 'નવલગ્રંથાવલિ', પૃ. ૬૨

ભાષાંતર કરતી વખતે નવલરામ માત્રામેળ 'મેઘછન્દ' પ્રયોજે છે અને 'સુબોધચિંતામણિ'ના લેખકે સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને બદલે દેશીઓ વાપરી તેને નવલરામે ડાહ્યું કામ ગણ્યું.

સંસ્કૃત છંદોથી જન્મતી ઉપર નિર્દેશી તે મુશ્કેલીનો ખ્યાલ આટલો વહેલો આપણા સર્જકો અને વિવેચકોને આવ્યો હતો. પણ આગળ જોયાં તે પરિબળોએ સંસ્કૃત છંદોને ગુજરાતી કવિતામાં વધુ ને વધુ વ્યાપક બનાવ્યા. તેને લીધે સંસ્કૃત છંદોમાં પોતાના ભાવને અભિવ્યક્ત કરવા કવિઓને સંસ્કૃત શબ્દોનો આશ્રય કવિતામાં વધુને વધુ લેવો પડયો સંસ્કૃત શબ્દો ગુજરાતી ભાષામાં ન હતા કે જનસમૂહમાં પ્રચલિત ન હતા એવું નથી. ઘણા સંસ્કૃત શબ્દો પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં પણ મળશે. પણ એમાંના મોટા ભાગના શબ્દો સામાન્ય જનસમૂહને પરિચિત એવા હતા. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં એવા સંસ્કૃત શબ્દોનું ભારણ વધ્યું કે જેનો વ્યવહારમાં બિલકુલ ઉપયોગ ન થતો હોય. આવા શબ્દોને લીધે શિષ્ટતા ને પ્રૌઢિનો અનુભવ થયો. અલ્પપરિચિત અને બોલચાલની ભાષામાં ન વપરાતા હોવાથી અને તેમના આગવા વર્ણમાધુર્યને લીધે આ શબ્દો કવિતામાં પ્રવેશ્યા તેનાથી આવો અનુભવ થયો. અરે, શિષ્ટ સાહિત્યિક ગદ્યમાં પણ આ પ્રૌઢિના ખ્યાલને લીધે જ આવા શબ્દોની સંખ્યા વધી પડી. એને લીધે વ્યવહારની ભાષા કરતાં કવિતાની ભાષા ઘણી સંસ્કૃતમય બની. બોલાતી ભાષાથી, વધુ દૂર ગઇ અને તેમ બોલાતી ભાષાની જીવંતતા એમાંથી ઓસરી. એ કૃત્રિમ બની, અઘરી બની. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોએ ગુજરાતી કવિતાની એક રૂઢ પદાવલિ ઊભી કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો.

સંસ્કૃત છંદોથી ગુજરાતી કવિતાની ભાષા ઉચ્ચારણની બાબતમાં પણ બોલાતી ભાષાથી જુદી પડી. સંસ્કૃત છંદો પરંપરા પ્રમાણે ગવાતા. એ ગેયતાને છોડી અર્થ ને ભાવને અનુરૂપ માત્ર તેનો પાઠ કરવામાં આવે તો પણ પદ્યનું એ પઠન ગદ્યના પઠન કરતાં ધીમું અને કૃત્રિમ હોય છે. માત્રામેળ છંદોવાળી કવિતા કરતાં પણ અક્ષરમેળ છંદોવાળી કવિતાવાળી કવિતાનું પઠન તો વિશેષ કૃત્રિમ બનતું કારણકે એમાં દરેક વર્ણનું સ્વરાંત ઉચ્ચારણ કરવું પડે. તો જ છંદનો સંવાદ જળવાય ઠાકોરે શ્રુતિભંગ દ્વારા બોલચાલની ભાષાના ઉચ્ચાર નજીક જવાનો યત્ન કર્યો, પણ એ વલણ પ્રચલિત બન્યું નહીં.

સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદો કાવ્યપરંપરામાં જ્યારે પૂરેપૂરા રૂઢ થઈ ગયા હતા ત્યારે નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય આવે છે. ઠાકોરના પ્રવાહી પૃથ્વીનો ઉપયોગ ગુજરાતી કવિતામાં થયો તે પહેલાં અપદ્યાગદ્ય આવ્યું. એનો જન્મ પણ બ્લેન્કવર્સને અનુકૂળ છંદ શોધવાની વૃત્તિમાંથી થયો હતો.[૩૦]

30 "નવો મહાછંદ શોધવાનું સ્વપ્નુ અને મારા તખલ્લુસની પ્રેરણા પણ મ્હને ત્યાંથી (નર્મકવિતામાંથી) લાધ્યાં." —'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ.'

અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં નાનાલાલે કરેલો અપદ્યાગદ્યનો પ્રયોગ એક વિશિષ્ટ ઘટના છે. નાનાલાલનું ઘણું સર્જન, નાટકો અને મહાકાવ્યનું, અપદ્યાગદ્યમાં થયું છે. રૂઢ છંદમાં ન બેસી શકતી આ પ્રગલ્ભ શૈલીમાં આટલાં વિપુલ સાહિત્યનું સર્જન તે કાળે કરવું એ એક વિસ્મયકારક અને અપૂર્વ બીના હતી. નાનાલાલ પૂર્વે આવી કોઈ અછાંદસ શૈલીનો પ્રયોગ થયો ન હતો, એ તરફ જવાનાં કોઈ એંધાણ ન હતાં. એ સમયે નાનાલાલે આ શૈલીને આટલા વિશ્વાસપૂર્વક ખેડી અને બીજી બાજુથી એ નાનાલાલ પૂરતી જ સીમિત રહી તે આશ્ચર્ય ઉપજાવે એવું છે.

નાનાલાલ પર રોમેન્ટિક કવિઓની અસર હતી. તેને લીધે કવિની જે પ્રતિમા રોમેન્ટિક વિચારધારાએ ઊભી કરેલી કે એમાં નિર્બંધ મુક્તતા ને સ્વતંત્રતા હોય. એ પોતાની અંતઃપ્રેરણાને આધારે ચાલનાર, પોતાને આગવે માર્ગે વિચરનાર ધૂમકેતુશો હોય છે. એટલે શૈલી પણ પોતાને યોગ્ય લાગે તે રીતે ભાવઅભિવ્યક્તિ માટે એ નિપજાવે. એવા ખ્યાલમાંથી અપદ્યાગદ્યના સર્જનને ધક્કો મળ્યો હોય એ પૂરતું સંભવિત છે. નાનાલાલ જેટલી રોમેન્ટિક પ્રકૃતિવાળા એ ગાળામાં બીજા કોઈ મહત્ત્વના કવિઓ પાક્યા નહીં અને પછી તો વાસ્તવવાદની ઘેરી અસર ગુજરાતી સાહિત્ય પર થઈ. એના પરિણામે પણ નાનાલાલ પછી અપદ્યાગદ્યનાં છૂટાંછવાયાં અનુકરણો થયાં (કવચિત્ ઉપહાસ માટે). પણ પોતાની અભિવ્યક્તિના માધ્યમ તરીકે અપદ્યાગદ્યને વ્યાપકરીતે સ્વીકાર્યું હોય એવો નાનાલાલ પછી બીજો કોઈ ગુજરાતી કવિ થયો નથી.

આવી અપૂર્વ શૈલી પ્રયોજવા પાછળ છંદવિષયક એમના શું ખ્યાલ હતા, આવી શૈલી પ્રયોજવાનો ખ્યાલ નાનાલાલને શેના પરથી આવ્યો, એ અપદ્યાગદ્યનું સ્વરૂપ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોએ સરજેલી મુશ્કેલીમાંથી બહાર નીકળવા પ્રયત્નશીલ રહ્યું કે નહીં, અછાંદસ હોવા છતાં એ ગદ્ય છે કે પદ્ય અને આ શૈલી નાનાલાલને જે કંઈ વ્યક્ત કરવું હતું તેમાં કેટલી મદદરૂપ નીવડી એ બધાંની ચર્ચા આપણે આગળનાં પ્રકરણોમાં કરીશું.

અપદ્યાગદ્યનો ઉદ્‌ગમ અને તેને લગતા પ્રતિભાવો

૧૮૯૮ માં અપદ્યાગદ્યનો જન્મ થયો 'જ્ઞાનસુધા' માસિકમાં પ્રગટ થયેલા 'વસંતોત્વ' માં પ્રથમ નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યનો પ્રયોગ કર્યો. ત્યાર પછી પોતાનાં બધાં નાટકો અને 'કુરુક્ષેત્ર' મહાકાવ્ય તેમણે અપદ્યાગદ્યમાં લખ્યાં. આવા વિશિષ્ટ દેહવાળી શૈલી વિપુલ પ્રમાણમાં ખેડાય ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે તે સાહિત્ય જગતમાં ચકચાર જગાવે. સર્જક પોતે આવો પ્રયોગ સભાનપણે કરે ત્યારે તેની પાછળ એનું કંઈક પ્રયોજન કે દૃષ્ટિબિંદુ હોય અને સાહિત્યજગત સાથે સંકળાયેલી વ્યક્તિઓ પણ એ અંગે પોતાના પ્રતિભાવો પ્રગટ કરે એ સ્વાભાવિક છે. એટલે અપદ્યાગદ્યની તપાસ કરતાં પહેલાં આ બન્ને બાબતો લક્ષમાં લઈ લેવી જોઈએ.

ગુજરાતી વિવેચનસાહિત્યમાં અપદ્યાગદ્ય વિશે જે વિચારણા થઈ છે એ મુખ્યત્વે એના સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ થઈ છે. એમાં પણ અપદ્યાગદ્યમાં કોઈ છંદનું તત્ત્વ છે કે નહીં, એ પદ્ય છે કે ગદ્ય એનો જ વિચાર વધુ થયો છે. પરંતુ શૈલી દૃષ્ટિએ કે અભિવ્યક્તિના એક માધ્યમની દૃષ્ટિએ એની ક્ષમતા ઝાઝી વિચારાઈ નથી. એ છાંદસ છે કે અછાંદસ એ દિશામાં મોટાભાગની ચર્ચા ફંટાવાનું કંઈક કારણ નાનાલાલે એના વિશે જે ચર્ચા શરૂઆતમાં કરી એમાં રહેલું છે. એ સમગ્ર વિચારણા હવે આપણે તપાસીએ.

અપદ્યાગદ્ય વિશે નાનાલાલે જુદા જુદા સમયે છૂટાંછવાયાં જે મંતવ્યો પ્રગટ કર્યાં છે એમાં કંઈક વિશેષરૂપે અને નક્કરપણે વ્યકત કરેલા વિચારો મુખ્યત્વે ત્રણ જગ્યાએથી મળે છે.

૧. ૧૮૯૮ માં 'વસન્તોત્સ' ની પ્રસ્તાવનામાં[1]
૨. ૧૯૦૯ માં 'ઈન્દુકુમાર ભા–૧' ની પ્રસ્તાવનારૂપે મૂકેલા 'છંદ અને કવિતા' લેખમાં
૩. ૧૯૨૭ માં 'એક ગૂર્જરાત્માની ઘડતરકથા' લેખમાં.[2]

'વસંતોત્સવ' ની પ્રસ્તાવનારૂપે મૂકેલા લેખમાં તેમની વિચારસરણીના આટલા મુદ્દા છે.

૧. "કલાવિધાનના સમયે રુદય રસહીલોળે રહડે છે. રસિક તન્તુઓનાં આંદોલન થાય છે." આ આંદોલનોનાં "માપ ભાવ સાથે બદલાય છે."

---

૧ જુઓ પરિશિષ્ટ–૨,
૨ 'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ', પૃ. ૨૪

૨. કવિતા માટે છંદ આવશ્યક છે પણ એ ઉપરની આવશ્યકતા પૂરી કરી શકે એવી ક્ષમતાવાળો હોવો જોઈએ.
૩. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદોની ચુસ્તતા અને સંગીતક્ષમતા આ રીતે ભાવ સાથે બદલાતાં આંદોલનોને ઝીલી શકવા સમર્થ નથી.
૪. અંગ્રેજી ભાષાના છંદો આંદોલન પર આધારધારી છે, એટલે તેમનામાં એ ક્ષમતા છે અને તેમાં પણ બ્લૅન્કવર્સ ભાવના પલટાતાં આંદોલનોને ઝીલવાની ક્ષમતા વધારેમાં વધારે ધરાવે છે.
૫. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદોમાંથી કોઈની બ્લૅન્કવર્સ બનવાની ક્ષમતા નથી. તાલ ઉપરથી ચરણો મપાય એવા છંદો કવિતામાં જરૂરી છે.
૬. કવિતા માટે પદ્ય આવશ્યક છે. અપદ્યાગદ્ય પ્રચલિત છંદના કોઈ માપમાં નથી, છતાં વિવિધ ભાવોર્મિઓના હિંડોળાને તાલ આપતું કોઈક તત્ત્વ એમાં છે, અને એ દૃષ્ટિએ સાદા કે રાગયુક્ત ગદ્યથી તે ભિન્ન જ છે
૭ અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદોમાં કવિતા થઈ જ ન શકે એવું નથી પણ કવિતા તેમાં જ થવી જોઈએ એવુ અનિવાર્ય નથી.

કવિતા અગેય હોવી જોઈએ. અક્ષરમેળ અને માત્રામેળ છંદોની સંગીતક્ષમત કવિતાને પ્રતિકૂળ છે. ભાવને અનુરૂપ વૃત્તવૈવિધ્ય જરૂરી છે. આ બધી તે સમયે પ્રવર્તતી છંદવિષયક વિચારસરણીનો પડઘો નાનાલાલની આ વિચારણામાં છે. કાન્તે પોતાનાં ખંડકાવ્યોમાં ભાવાનુકૂળ વૃત્તવૈવિધ્ય યોજ્યું હતું. નાનાલાલ ભાવાનુકૂળ રૂપ ધરવા જતાં પંક્તિઓ પણ અણસરખી બને એમ માનવા સુધી આગળ જાય છે.

આવી અણસરખી પંક્તિઓ રચવાની મોકળાશ સંસ્કૃત અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદોમાં ન મળે, એટલે એવી મોકળાશ મળે એવો કોઈ છંદ ગુજરાતી કવિતામાં જોઈએ. તાલની નિયમિતતા પર આધારિત કોઈ છંદમાં આવી ભાવના આંદોલન પ્રમાણે બદલાતી અણસરખી પંક્તિઓ રચી શકાય. પોતાનું અપદ્યાગદ્ય આવા કોઈક તાલ પર આધારિત છે અને એટલે તેમાં ઉપર્યુક્ત મોકળાશ પ્રાપ્ત થાય છે એમ નાનાલાલને લાગ્યું.

અહીં નાનાલાલ 'આંદોલન' શબ્દ લયના પર્યાયરૂપે વાપરે છે. જેને નાનાલાલે પછીથી વિશેષ પ્રાધાન્ય આપ્યું તે લયનો પ્રથમ ઉલ્લેખ આ લેખમાં જોવા મળે છે. પણ અહીં નાનાલાલ લયનું તત્ત્વ જન્માવનાર કોઈક છંદને કવિતામાં આવશ્યક માને છે. પોતાના અપદ્યાગદ્યમાં તાલને લીધે આ લય જન્મે છે એમ તેમને લાગ્યું ખરું, પરંતુ તાલનું નિયત તત્ત્વ કેવી રીતે અપદ્યાગદ્યમાં લય જન્માવે છે તે તેમણે સ્પષ્ટ નથી કર્યું.

નાનાલાલનો ઉપર્યુક્ત લેખ અને 'વસંતોત્સવ' ૧૮૯૮ માં પ્રગટ થયાં. પછી

અગિયાર વર્ષે ૧૯૦૯ માં 'ઇન્દુકુમાર–૧' પ્રગટ થયું. તેની પ્રસ્તાવનામાં 'છંદ અને કવિતા' નામનો પોતાની છંદવિષયક માન્યતાને વ્યક્ત કરતો બીજો લેખ નાનાલાલે લખ્યો. અહીં ૧૮૯૮ માં પ્રગટ કરેલા વિચારોમાં કેટલાક ફેરફાર થાય છે, ક્યાંક પૂર્વેના ખ્યાલને વધુ વિશદ કરે છે, પણ એમના મૂળ ખ્યાલ એમ જ રહે છે. અગિયાર વર્ષના આ ગાળા દરમિયાન નરસિંહરાવ જેવા વિવેચકોએ જે અભિપ્રાયો વ્યક્ત કરેલા તેનો કોઈ જવાબ આપવાનો યત્ન આ લેખમાં દેખાતો નથી. હવે આ લેખમાં વ્યક્ત થયેલા મુદ્દાઓની ચર્ચા કરીએ.

૧. આ લેખમાં એક વિચારવિકાસ દેખાય છે. આગલા લેખમાં કોઈક પ્રકારના છંદને તેઓ કવિતામાં આવશ્યક ગણે છે. આ લેખમાં છંદ નહીં, માત્ર ડોલનને (*rhythm*) જ કવિતામાં આવશ્યક ગણે છે. અહીં લય (*rhythm*) માટે પહેલા લેખમાં વાપરેલા 'આંદોલન' શબ્દને બદલે 'ડોલન' શબ્દ લઈ આવે છે.

"રસ જેનો આત્મા છે એવું વાક્ય તે કાવ્ય......... તો પછી 'રસ', 'આત્મા' કે 'વાક્ય' નો અર્થ ગેયતા કે છન્દોબદ્ધતા સિદ્ધ થાય નહીં ત્યાં સુધી તે બન્નેમાંથી એકકે કવિતાનું આવશ્યક અંગ ઠરે નહીં. અન્તર્વાસી રસનાં સંચલન કંઈ ગેય કે છંદોબદ્ધ નથી, એટલે ગેયત્વ એ કવિતાનું લક્ષણ બની શકે નહીં, અને તે કારણથી જ છંદ એટલે અમુક પ્રકારની અક્ષરરચના, માત્રાગણના કે તાલનિયમિતતાવાળી ગેય પરંપરા–કવિતાનો અત્યાજ્ય પોશાક કહી શકાય નહીં."

પહેલા લેખમાં અપદ્યાગદ્યમાં તાલનું કોઈક તત્ત્વ છે એવો દાવો કરે છે, જ્યારે અહીં છંદને નાનાલાલ સ્પષ્ટ રીતે નકારે છે. એટલું જ નહીં તાલનિયમિતતાવાળી છંદરચના ગેયત્વમાં સરી પડે છે એમ જ્યારે કહે છે. ત્યારે તેમનો વિચારદોર ગૂંચવનારો બની જાય છે. 'તાલનું કોઈક તત્ત્વ' એમ કહેવા પાછળ તાલની નિયમિતતા નહીં, પરંતુ અનિયમિત તાલની વાત નાનાલાલને અભિપ્રેત છે એમ માનીએ તો બીજી મૂંઝવણ એ ઉત્પન્ન થાય છે કે અનિયમિત તાલનું તત્ત્વ કોઈ લયને જન્માવે ખરું? તાલ અને લયના મુદ્દાનો વિશેષ વિચાર આપણે આગળ પર કરશું.

ઉપરના અવતરણમાંથી બીજી વસ્તુ એ પણ ફલિત થાય છે કે ગુજરાતી પ્રચલિત છંદો જાણે ગેયત્વ અર્પનારા જ છે અને જો ગેયત્વ કવિતાનું અનિવાર્ય લક્ષણ ન હોય તો પછી એ છંદોના બંધનોને શા માટે સ્વીકારવા? ગુજરાતી છંદોમાં રહેલા ગેયત્વને દૂર કરવા તરફ લક્ષ જવાને બદલે નાનાલાલ અપદ્યાગદ્ય તરફ વળ્યા.

આ લેખમાં બીજો મહત્ત્વનો મુદ્દો ડોલનનો (*rhythm*) લય છે છંદનો અસ્વીકાર કરવા છતાં નાનાલાલ ડોલન–લયને કવિતામાં અનિવાય ગણે છે.

"એ ખરું કે ઉછળતું ધસમસતું કે ધીરગમ્ભીર રસનું ઝરણું મનુષ્યહૃદયમાં ફૂટે છે ત્યારથી જ કંઈક અનેરા આંદોલને ડોલતું તે વહે છે"........ "ભાવ, કલ્પના, વિચારના, રસના મિશ્ર આંદોલનનો એ ઝોક કવિતાની વાણીમાં અલબત્ત હોવો જ જોઈએ એ હોય તો જ અર્થના રૂપને અનુરૂપ વાણી રહે. અસ્ફુટ કલ્પના સ્ફુટ થાય, વાણીથી પર ભાવ વાણીમાં ઊતરે, અને રસરૂપી આત્મા કવિતાદેહે અવતરે. ત્હેની સાથે જ દેહની સુન્દરતાની પેઠે વાણીનું ડોલન પણ જન્મે છે. તેથી કરીને રસાત્મામાં વસતું આંદોલન કાવ્યની વાણીમાં અવશ્ય હોય છે જ ને હોવું જોઈએ"...... "આ રીતે વાણીનું ડોલન (*rhythm*) દેહની સુન્દરતાની પેઠે હૃદયના ધબકારાની પેઠે, કવિનાનું સહજન્મ છે. ગેયતા કે છંદોબદ્ધતા એમ કવિતાના દેહ સાથે જન્મતાં નથી." (પૃ. ૪-૫)

છંદ ન હોય તો ચાલી શકે, પણ લય તો અનિવાર્યપણે કવિતામાં જોઈએ એ આજે રચાતી અછાંદસ કવિતાઓ અંગે પ્રવર્તતો ખ્યાલ આટલાં વર્ષો પૂર્વે નાનાલાલમાં સ્પષ્ટપણે દેખાય છે. આ ખ્યાલ નાનાલાલે સાવ મૌલિક રીતે રજૂ નથી કર્યો. આ લેખ લખાયો ત્યારે ઉપનિષદના આર્ષછંદો, વ્હીટમાનના ફ્રી વર્સ તથા ફ્રેંચ કવિતાના 'વૅર-લિબ્ર' થી નાનાલાલ પરિચિત થઈ ગયેલા અને એ વિચારણાના પડઘા એમણે ઝીલેલા.[3] અલબત્ત ૧૮૯૮ માં 'વસંતોત્સવ' અપદ્યાગદ્યમાં રચાયું ત્યારે નાનાલાલે આ બધું વાંચ્યું પણ ન હતું અને આ વિચારણાથી પરિચિત પણ ન હતા. તે વખતે તો એમના મનમાં મિલ્ટન અને ટેનિસને પ્રયોજેલા બ્લેન્કવર્સ જેવો છંદ જ ગુજરાતી કવિતામાં લાવવાનો હેતુ હતો.[4] આના પરથી એ દેખાય છે કે ૧૯૦૯ માં 'ઇન્દુકુમાર-૧' ની પ્રસ્તાવનામાં જે લેખ લખ્યો ત્યારે ૧૮૯૮ માં એમના છંદ-વિષયક જે વિચારો હતા તે બદલાઈ ગયા હતા. તે વખતે તેઓ કવિતામાં કોઈક છંદને આવશ્યક ગણતા અને એ છંદ બ્લેન્કવર્સ જેવો હોવો જોઈએ એમ માનતા. આ માન્યતા પરથી ખસી ૧૯૦૯ માં તેઓ છંદ કવિતામાં અનિવાર્ય નથી એ ખ્યાલ પર પહોંચે છે. એટલું જ નહીં બ્લેન્કવર્સ જેવો છંદ શોધવા જતાં પોતે આ ડોલનશૈલી પર ઊતરી ગયા છે એવું પણ તેમને સમજાઇ ગયેલું.

કાવ્યમાં છંદ અનિવાર્ય નથી. અનિવાર્ય હોય તો તે ડોલન છે એટલું સ્પષ્ટપણે કહ્યા પછી કવિતામાં આ ડોલન કેવી રીતે જન્મે એ વિશેનો નાનાલાલનો ખ્યાલ બિલકુલ અસ્પષ્ટ છે. એમણે એ ખ્યાલ આ પ્રમાણે આપ્યો છે.

"વાણીનું આ ડોલન સૌન્દર્ય અને કલાના મહાનિયમ પ્રમાણે રચાવું ઘટે છે,

---

૩ 'કુરુક્ષેત્ર-અર્પણ અને પ્રસ્તાવના', પૃ. ૨૮

૪ એજન. પૃ. ૨૭

કારણકે અર્થની આન્તર સુન્દરતાની વાણી તો બાહ્ય મૂર્તિ છે. સૌન્દર્ય અને કલાનો પરમ નિયમ *symmetry*–સમપ્રમાણતાનો છે, એક જ અવયવની પુનરુકિતપરંપરાનો નથી. સુન્દર એક ફૂલ કે સુન્દર એક ચિત્ર અનેક અણસરખી પાંદડીઓ કે રેખાઓનું બનેલું બહુધા હોય છે. એવી જ રીતે અનેક અણસરખા ચરણરૂપ અવયવો ગૂંથાઇ એક સુન્દર કાવ્ય પણ બને. આ કારણને લીધે સરખાં ચરણોની પરંપરા વાણીના ડોલનનું અપરિત્યાજ્ય સ્વરૂપ હોય એમ સાબિત થતું નથી" (પૃ. ૫).

"એટલે વાણીનું ડોલન એક સરખું નિયમિત (*regular*) હોવું જોઇએ એમ પણ સિધ્ધ થતું નથી. કવિતાને આવશ્યક વાણીનું ડોલન અણસરખું (*irregular*) હોય તો પણ જો રસને અનુરૂપ હોય તો સૌન્દર્યના તેમજ કલાના મહાનિયમાનુસાર જ છે" (પૃ. ૬).

અહીં પ્રથમ પરિચ્છેદમાં સરખાં ચરણોવાળી છન્દોબધ્ધ વાણીમાંથી જ ડોલન જન્મે એવું નથી, અણસરખાં ચરણોવાળી વાણીમાંથી પણ ડોલન જન્મે એમ નાનાલાલ કહે છે તેમાં કંઇ ખોટું નથી અને એટલા પૂરતું એમણે આપેલું ફૂલનું દૃષ્ટાંત સાચુંયે છે, પરંતુ બીજા પરિચ્છેદમાં એમની વાત બદલાઈ જાય છે. કવિતાની પંક્તિઓ ભાવને અનુરૂપ નાની મોટી થાય એ બરોબર, પણ એ પંકિતઓમાં પાયાનો સંવાદ ન હોય તો લયનું તત્ત્વ કેવી રીતે જન્મે? ફૂલની પાંદડીઓ કે ચિત્રની રેખાઓનાં દૃષ્ટાંત પણ આ સંદર્ભમાં બરાબર બંધ નથી બેસતાં. વાણીનો લય અને અણસરખી પાંદડીઓ કે ચિત્રની રેખાઓમાંથી પ્રગટતો સંવાદ એ બન્નેના ઉદ્ભવનાં માધ્યમો જ જુદાં છે. એટલે એમને આ દલીલમાં સાંકળી ન શકાય. છતાં એટલું કહી શકાય કે ફૂલની પાંદડીઓ અણસરખી હોય તોપણ એમાં પાયાનો સંવાદ હોય છે. ડોલનશૈલીની અણસરખી પંકિતઓમાં એવો પાયાનો સંવાદ કયો? નાનાલાલે એની કોઈ સ્પષ્ટતા નથી કરી. નાનાલાલે પોતાની દલીલના સમર્થનમાં ફૂલ અને ચિત્રનાં જે દૃષ્ટાંતો આપ્યાં છે એને સ્વ. રા. વિ. પાઠકે પણ નથી સ્વીકાર્યા. એમણે કહ્યું છે કે, "એમાં સાબિતી નથી, માત્ર ઉપમાનસરણી (*arguement by analogy*) છે." "આ જાતની દલીલ કલામાં ઓછી કામ આવે છે. દરેક કલાની શકિત અને એ શકિતની મર્યાદા તેના ઉપાદાન ઉપર આધાર રાખે છે......... એટલે કલાની ચર્ચામાં તે કલાના અનુભવ ઉપરથી જ નિયમો તારવવા જોઈએ."[૫] ઉપમાનસરણી ભલે સાબિતી ન હોય પણ સાદૃશ્યબળે પ્રતીતિ જન્માવે, પણ અહીં તો ઉપમાન જ ખોટું છે.

અપદ્યાગદ્ય કે છંદવિષયક પોતાની માન્યતાઓ કંઇક નક્કરરૂપે નાનાલાલે મૂકી હોય તો આ બે લેખોમાં. ૧૯૨૭ માં[૬] ને ૧૯૪૦ માં[૭] એમણે અપદ્યાગદ્ય વિશે જે

૫ 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય', પૃ. ૮૭

૬ 'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ', પૃ. ૨૪

૭ 'કુરુક્ષેત્ર–અર્પણ અને પ્રસ્તાવના' પૃ. ૨૬–૩૨

વિચારો વ્યક્ત કર્યા તે અભિપ્રાયમૂલક છે, પૃથક્કરણાત્મક નથી. ૧૯૨૭ માં જે વાત કરે છે તે જ વાત પાછી ૧૯૪૦ માં કરે છે. અભિપ્રાયોમાં કોઈ તફાવત પડયો નથી.

૧૯૨૭ માં 'એક ગૂર્જરાત્માની ઘડતરકથા'' એ લેખમાં અપદ્યાગદ્યની સિધ્ધિ-અસિધ્ધિ વિશે નિખાલસ અભિપ્રાય મળે છે:

"હું શોધવા ગયો મહાછંદ, નાંગર્યો જઈને ડોલનશૈલીના શબ્દમંડળમાં. મહાછંદને આરે મે પગલુંયે પાડયું નથી. કાવ્યકલાની મ્હારી નવપધ્ધતિ, આ સદીની આપણી સાહિત્યચર્ચાની અદ્‌ભુતતા. મ્હારી ડોલનશૈલી મ્હારા જયપરાજયની સંકીર્ણવર્ણી પ્રતિમા છે. ૧૮૯૮ના માર્ચમાં ડોલનશૈલી જન્મી. આજે ૧૯૨૭ માં ત્રીસ ત્રીસ વર્ષની સાફલ્યસિધ્ધિને અન્તે હું ઉચ્ચારું છું કે ડોલનશૈલી એટલે વીસમી સદીની પહેલી પચ્ચીસીની ગુર્જર સાહિત્યની હાર ને જીત. એ મહાછંદ નથી, એટલી એની હાર છે, એનાથી વધારે રસવાહી મહાછંદ શોધાશે ત્યારે તે હારશે એટલી એની જીત છે" (પૃ. ૫૫).

ડોલનશૈલી મહાછંદને અનુરૂપ નથી એનો નિખાલસ એકરાર અહીં છે, પણ સાથે સાથે મહાછંદ શોધવાના જે પ્રયાસો ગુજરાતી કવિતામાં થયેલા એમાં પોતાની ડોલનશૈલી વધારેમાં વધારે સફળ છે એવો સૂર એમાંથી પ્રગટે છે.

આ સમગ્ર વિચારણા પરથી જોઈ શકાશે કે મહાકાવ્યને અનુરૂપ છંદ શોધવા જતાં નાનાલાલના મનમાં આવી અછાંદસ શૈલી જન્મી. અછાંદસ શૈલીનું સર્જન કર્યા પછી એનું સમર્થન કરવા જતાં નાનાલાલે કવિતામાં છંદ નહીં, લય અનિવાર્ય છે એવો આજે સ્વીકારાયેલો પણ તે સમયે બંડખોર અને એકલવાયો ગણાયેલો ખ્યાલ ખૂબ દ્રઢતાપૂર્વક ગુજરાતી કવિતામાં મૂકયો એ ખરેખર આશ્ચર્ય પમાડે એવું તો છે જ.

૧૮૯૮ માં અપદ્યાગદ્ય જન્મ્યું અને તેની અછાંદસતાએ તરત ગુજરાતી વિવેચકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું. છંદ વગર કવિતા સંભવી જ ન શકે એ ખ્યાલ જયારે ગુજરાતી કવિતાવિવેચનમાં ખૂબ દ્રઢપણે સ્થપાયેલો હતો ત્યારે નાનાલાલ જેવા યુવાન અને અજાણ્યા કવિની આવી અછાંદસ રચના ભાગ્યે જ કોઈ પ્રતિષ્ઠિત સર્જક કે વિવેચકના ધ્યાનને પાત્ર બને. પરંતુ 'વસંતોત્સવ' તો છંદના પ્રખર હિમાયતી રમણભાઈએ 'જ્ઞાનસુધા' માસિકમાં નાનાલાલની પ્રસ્તાવના સાથે છાપ્યું અને નરસિંહરાવ જેવા વિવેચકે નાનાલાલની પ્રસ્તાવનામાં વ્યક્ત થયેલા વિચારો પર વિસ્તૃત ટીકા લખી.[૮] આમ બન્યું કારણકે 'વસંતોત્સવ' હતું ભલે અછાંદસ છતાં એની અંદર રહેલાં માધુર્યે અને કાવ્યત્વે બધાને આકર્ષ્યા. તેથી અપદ્યાગદ્ય જન્મ્યું ત્યારથી આજ સુધી ઘણા સર્જકો અને વિવેચકોની ચર્ચાનું એ પાત્ર બન્યું.

---

૮ 'કવિતાવિચાર', પૃ. ૭૬-૯૪

અપદ્યાગદ્ય વિશે નરસિંહરાવ :

અપદ્યાગદ્ય વિશે સહુ પ્રથમ વિસ્તૃત ચર્ચા કરનાર નરસિંહરાવ છે. ૧૮૯૮ ના ડિસેમ્બરમાં 'વસંતોત્સવ' પ્રગટ થયું અને ૧૮૯૯ ના માર્ચમાં 'વસંતોત્સવ પર ચર્ચા' નામનો વિસ્તૃત લેખ[૯] 'જ્ઞાનસુધા'માં તેમણે પ્રગટ કર્યો. અપદ્યાગદ્ય વિશે વિચાર કરતો આ એક મુખ્ય લેખ નરસિંહરાવે લખ્યો અને એમાં જે વિચારો વ્યક્ત કર્યા તે ક્યાંય ફેરવ્યા નથી એટલે આ લેખ પરથી નરસિંહરાવનો અપદ્યાગદ્ય વિશે ચોક્કસ શું ખ્યાલ હતો તે જાણી શકાય છે. સમગ્ર લેખમાં નરસિંહરાવની નેમ નાનાલાલે પોતાની પ્રસ્તાવનામાં જે વિચારો વ્યક્ત કર્યાં હતા તેની ચર્ચા કરવાની છે. એટલે તેમણે નાનાલાલનાં પોતાને ચર્ચાસ્પદ લાગેલાં વિધાનો એક પછી એક લઈ આખો લેખ લખ્યો છે. એમની ચર્ચાના મુદ્દાઓ હવે આપણે જોઈએ.

૧. સહુ પહેલાં તેઓ ભાવ પ્રમાણે કવિતાની પંક્તિઓ નાની મોટી થવી જોઈએ એ નાનાલાલની માન્યતાનો વિચાર કરે છે. નાનાલાલના "એવા બદલાના એકલા આંદોલનવાળા છંદ" એ શબ્દો બરોબર સ્પષ્ટ નથી એમ જણાવી એના તાત્પર્ય વિશે સાચું જ અનુમાન કરે છે કે 'એમ તાત્પર્ય હશે કે બધાં ચરણ એક જ પ્રકારનાં માપનાં જોઈએ એવો દૃઢ નિયમ રાખનારા છંદ ઇષ્ટ નથી અને વખતે વખતે ભાવ બદલાતાં વચમાં વચમાં છંદનું માપ બદલવું જોઈએ" (પૃ. ૭૭).

નાનાલાલને અભિપ્રેત આ અર્થ નરસિંહરાવને યોગ્ય નથી લાગતો. દરેક ભાવના જુદા જુદા આંદોલન પ્રમાણે પંક્તિનું માપ રચવા તરફની આત્યંતિક ભક્તિને નરસિંહરાવ અનિષ્ટ દુરાગ્રહ ગણે છે. તેઓ માને છે કે "મુખ્ય ભાવને પોષક ગૌણ ભાવનાં વધુ સ્રોતને દરેકને ભિન્ન ભિન્ન આંદોલન આપવાથી ભાવનું સમગ્ર સ્વરૂપ બંધાવામાં ક્ષતિ પહોંચી રસભંગ ઉત્પન્ન થાય છે. ખરૂં જોતાં ભાવ તેમજ વિચારના છૂટક તરંગનું પ્રતિબિમ્બ પાડનાર શબ્દનું આંદોલન તેવા જ બીજા આંદોલનની સાથે અન્યોન્ય સંવાદી સ્વરૂપમાં જોડાયા વિના આંદોલનનું પણ પૂર્ણ સ્વરૂપ, રસમય કલાસ્વરૂપ, બંધાતું નથી" (પૃ. ૭૭).

નરસિંહરાવના આ વિચારોનું તાત્પર્ય એ છે કે કવિતામાં પંક્તિએ પંક્તિએ બદલાતા ભાવ સાથે છંદ બદલવો એ રસભંગ કરનારું થઇ પડે. અને તેથી એ પ્રમાણે ભાવના આંદોલનને અનુરૂપ છંદનું માપ પંક્તિએ પંક્તિએ ફેરવવું યોગ્ય નથી.

નરસિંહરાવે નાનાલાલના મંતવ્યનું ઉપર જે અર્થઘટન કર્યું તે બહુ યોગ્ય નથી લાગતું. સંસ્કૃત અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદોમાં ભાવ પ્રમાણે પંક્તિ બદલવાની ક્ષમતા નથી એટલે એવી મોકળાશ આપે તેવો કોઇ છંદ ગુજરાતી કવિતામાં

---

૯ 'કવિતાવિચાર', પૃ. ૭૬–૯૪

આવશ્યક છે એમ નાનાલાલ માને છે. એટલે પંક્તિઓ અણસરખી રહે છતાં લય તો એક જ છંદનો રહે એવું નાનાલાલના મનમાં છે. પંક્તિએ પંક્તિએ છંદ બદલવાની નરસિંહરાવ તારવે છે એવી વાત નાનાલાલના મનમાં નથી.

૨. નરસિંહરાવની ચર્ચાનો બીજો મુદ્દો "તાલ" ને લગતો છે. તાલ પરથી ચરણો મપાય એવા છંદો કવિતામાં જરૂરી છે અને પોતાની આ શૈલીમાં વિવિધ ભાવોર્મિઓના હિંડોળાને તાલ આપતું કોઈ તત્ત્વ છે એ નાનાલાલની માન્યતાના સંદર્ભમાં નરસિંહરાવ "તાલ" શબ્દને વિચારે છે.

"તાલ" શબ્દ નાનાલાલે *accent* ના પર્યાયરૂપે વાપર્યો છે એમ નરસિંહરાવને લાગે છે. જો એ રીતે વિચારીએ તો અંગ્રેજીના જેવું *accent* નું તત્ત્વ ગુજરાતીમાં છે જ નહીં અને એવું કોઈ તત્ત્વ દાખલ કરવા જતાં ભાષાનું ઉચ્ચારણ હાસ્યજનક બન્યા વગર રહે નહીં એમ નરસિંહરાવને લાગે છે. છંદનું તત્ત્વ દરેક ભાષાના બંધારણ સાથે સંકળાયેલું છે એ મુદ્દો અહીં નરસિંહરાવે બતાવ્યો છે. આ મુદ્દાને તેમણે "ગદ્યકાવ્ય વિશે રણજીતરામને પત્ર"[૧૦] એ લેખમાં વધારે સ્પષ્ટ કર્યો છે.

"કાવ્યને માટે સર્વથા અનુકૂળ તો છંદ (પદ્ય) જ છે. અને ગુજરાતીમાં ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચે અંતર (અંગ્રેજીમાં છે તે કરતાં) વિશેષ છે. અંગ્રેજીમાં પદ્યનું સ્વરૂપ *accent* ઉપર આધાર રાખે છે. અને એ *accent* નું તત્ત્વ ગદ્યમાંથી નીકળી ગયેલું હોતું નથી. તેથી ગદ્ય અને પદ્યમાં આવતી સમતોલન આંદોલન વગેરે રચના ગદ્યમાં દાખલ થવી અંગ્રેજીમાં સહેલી થાય છે. પરંતુ ગુજરાતીમાં પદ્યનું બંધારણ સ્વરના કાલમાન, માપ ઉપર તથા કંઈક તાલ ઉપર આધાર રાખે છે. અને આ તત્ત્વો ગદ્યમાં તદ્દન ગેરહાજર હોય છે. તેથી બાંધાની કલાવિધાનની રચના ગદ્યમાં આણવી મુશ્કેલ પડે." (પૃ. ૧૦૧)

ગુજરાતી અને અંગ્રેજી ભાષાની ભિન્ન પ્રકૃતિ વિશે કરેલી નરસિંહરાવની આ વાત ખૂબ સાચી છે. એટલે તાલનું કોઈ નિયમન પોતાની શૈલીમાં કામ કરી રહ્યું છે. એ નાનાલાલનો ખ્યાલ નરસિંહરાવ બિલકુલ અસ્વીકારે છે. "તાલ" એટલે નાનાલાલને *accent* જ અભિપ્રેત છે એમ પોતે કરેલું અર્થઘટન નરસિંહરાવને વધારે સાચું લાગે છે, પરંતુ ખરેખર "તાલ" દ્વારા નાનાલાલને છંદમાં આવતો "તાલ" કે *accent* કયો અર્થ અભિપ્રેત છે તે પૂરતું સ્પષ્ટ થતું નથી.

"તાલ" એટલે "છંદનો તાલ" એ અર્થ નાનાલાલને અભિપ્રેત હોય તો એ અર્થ પણ નરસિંહરાવે લક્ષમાં લીધો છે. પણ એ અર્થ તેમને બિલકુલ અયોગ્ય

---

૧૦ કવિતાવિચાર', પૃ. ૯૮–૧૦૧

લાગે છે, કારણકે અક્ષરોનું કે માત્રાનું બંધન રાખ્યા વગર માત્ર તાલથી જ મપાય એવા છંદ બની શકે એમ નરસિંહરાવને લાગતું નથી.

એટલે પોતાની રચના સાદા કે રાગયુક્ત ગદ્યથી ભિન્ન છે, તેમાં વિવિધ ભાવોર્મિઓના હિંડોળાને તાલ આપતું કંઈક તત્ત્વ તો છે જ એ નાનાલાલના દાવાનો નરસિંહરાવ સ્વીકાર નથી કરતા.

૩. નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યમાં વાક્યના ટુકડા કરી જે પંક્તિવિભાગો કર્યા છે એ અંગે નરસિંહરાવ વિચારે છે. અપદ્યાગદ્યનું પ્રત્યેક ચરણ એક એક ભાવોર્મિની પૂર્ણ સ્થિતિનું પ્રતિબિંબ છે એ નાનાલાલની માન્યતા નરસિંહરાવને સાચી નથી લાગતી તે એક રીતે બરોબર છે. તેમણે 'વસંતોત્સવ' માંથી નીચેની પંક્તિઓ ટાંકી છે:

"વિલસુના શયનખંડની
બારીમાંની ફૂલવેલમાં
કોકિલા આવી બેઠી."

નરસિંહરાવ કહે છે કે આ પંક્તિઓમાં જો અર્થસંબંધ જ અધૂરો હોય "તો પ્રત્યેક ચરણમાં એકેક ભાવોર્મિનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ ક્યાંથી?" (પૃ. ૮૧). અપદ્યાગદ્યમાં પંક્તિવિભાગો અંગેનો નાનાલાલનો ખ્યાલ ખોટો છે એ નરસિંહરાવે બતાવ્યું. પરંતુ આ પંક્તિખંડો પાછળ કયું તત્ત્વ કામ કરે છે એનો વિચાર એમણે નથી કર્યો અને એ સ્વાભાવિક પણ છે. નરસિંહરાવને 'વસંતોત્સવ' માં કોઈ છંદનું તત્ત્વ ખરેખર છે કે નહીં એ જ તપાસવું હતું. એટલે એ દૃષ્ટિએ જ તેમણે આ પંક્તિખંડોને જોયા.

૪. નરસિંહરાવ પોતે કવિતામાં છંદના હિમાયતી. છંદ વગર કવિતામાં લયનું તત્ત્વ જન્મે નહીં. "વ્રજ ભાષાના છંદો તેમજ વિશેષ કરીને ગરબીઓ આંદોલનના વિષયમાં વિશાળ સ્વાતંત્ર્યનાં ઉદાહરણો છે" (પૃ. ૮૩), અને તેમાંથી વધારે મુક્તિ મેળવવા જતાં નાનાલાલ કાવ્યકલાને તદ્દન નિરંકુશ, ઉચ્છૃંખલ, મત્ત વનપશુની પેઠે ભમતી બતાવે છે" (પૃ. ૮૩). કારણકે "આંદોલનની ભિન્નતા સાથે સંવાદિતા રાખનાર તત્ત્વની જગા સાચવનાર કોઈ પણ તત્ત્વ" નરસિંહરાવને 'વસંતોત્સવ' માં "પ્રત્યક્ષ થતું નથી" (પૃ. ૮૯). એટલે એ અછાંદસ છે.

૫. આ શૈલી અછાંદસ છે એ મંતવ્ય પરથી નરસિંહરાવ એને સ્પષ્ટપણે "રાગયુક્ત ગદ્ય" કહેવા સુધી આગળ વધે છે. અને 'વસંતોત્સવ' એક ગદ્યકાવ્ય જ છે એમ કહે છે:

"આ કાવ્ય નાના નાના કડકા પાડેલી પંક્તિઓમાં છાપ્યું ન હોત તો એ પદ્યમય છે એમ કોઈને પણ લાગવાનો અણુમાત્ર સંભવ નહોતો. ગદ્યની પેઠે આખું કાવ્ય સરળ રીતે વાંચી શકાય છે" (પૃ. ૭૬).

પશ્ચિમના સાહિત્યમાં *Prose Poem* તરીકે ઓળખાય છે એવી કોઈ રચનાના અર્થમાં 'વસંતોત્સવ' માટે 'ગદ્યકાવ્ય' સંજ્ઞા તેમણે નથી પ્રયોજી. પરંતુ કાવ્યત્વ છંદ વગર પણ સંભવી શકે, એટલે પદ્યમાં ન હોય પણ જેમાં કાવ્યત્વ હોય એવી રચનાને તેઓ 'ગદ્યકાવ્ય' કહે છે.

ઉપર અપદ્યાગદ્ય વિશે નરસિંહરાવે કરેલી ચર્ચામાં એક વસ્તુ સ્પષ્ટ એ દેખાય છે કે નાનાલાલના છંદવિષયક અભિપ્રાયને તપાસવામાં નરસિંહરાવે જેટલો કાલક્ષેપ કર્યો એટલો અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપને તપાસવા પાછળ નથી કર્યો. અપદ્યાગદ્યને એમણે તપાસ્યું ખરું, પણ છંદની દૃષ્ટિથી. એમાં છંદ નથી અને છંદ વગર કવિતાનો ભાવ એના પૂર્ણ સામર્થ્યથી વાણીમાં ન ઊતરે. એટલે અપદ્યાગદ્ય એમની છંદથી ટેવાયેલી રુચિને આઘાત આપનારું નીવડ્યું. અપદ્યાગદ્ય બીજા ચાલુ ગદ્યથી ચિત્ત પર જુદા સંસ્કાર પાડે છે તેનું શું કારણ એના પૃથક્કરણમાં નરસિંહરાવ ન ઊતર્યા.

અપદ્યાગદ્ય વિશે રા. વિ. પાઠક :

એવા પૃથક્કરણમાં ઊતરનાર સ્વ. રા. વિ. પાઠક છે. "બ્લેન્કવર્સ કે સળંગ અગેય પદ્યરચનાનાં પ્રયત્નો"[૧૧] એ ઈ. સ. ૧૯૩૩ માં લખાયેલા લેખમાં તેમણે અપદ્યાગદ્યશૈલીનાં કેટલાંક લક્ષણો[૧૨] તારવ્યાં અને એને આધારે આ શૈલીમાં નાનાલાલ દાવો કરે છે એવું કોઈ ડોલનનું તત્ત્વ છે કે નહીં એની તપાસ કરી. આ લક્ષણો તારવતી વખતે 'ઈન્દુકુમાર–૧' તેમની સામે હતો. એમણે અપદ્યાગદ્યની નીચે પ્રમાણે લાક્ષણિકતાઓ તારવી.

૧. પ્રથમ અર્થવિરામ પ્રમાણે પડેલી નાનીમોટી પંક્તિઓ. અણસરખી પંક્તિઓ અંગેનો સાચો ખ્યાલ જે નરસિંહરાવને આવ્યો ન હતો તે સ્વ. પાઠક બતાવે છે. ભાવના આંદોલન પ્રમાણે નહીં, પરંતુ અર્થવિરામ પ્રમાણે વાક્યના ટુકડાઓ પડે છે એમ કહી તેઓ સ્પષ્ટ કરે છે કે અલબત્ત અર્થવિરામોથી જેટલા ટુકડા થઈ શકે એટલા નાનામાં નાના ટુકડા તેમણે થવા દીધા નથી (પૃ. ૮૭–૮૮). પછી એ પંક્તિખંડોની બે લાક્ષણિકતાઓ તેમણે બતાવી.

૧. નાનામાં નાની પંક્તિ પાંચ અક્ષરની 'ઈન્દુકુમાર–૧' માંથી મળી. પણ પછી બીજી કૃતિઓમાં ત્રણ અને ચાર અક્ષરવાળી પંક્તિઓયે મળી. મોટામાં મોટી પંક્તિ 'ઈન્દુકુમાર–૧' માં ૧૯ અક્ષરની મળી. બીજી કૃતિઓમાં ૨૧ અક્ષરની પંક્તિ પણ તેમને મળી.

૨. એક જ વાક્ય બે પંક્તિમાં કે ત્રણ પંક્તિઓમાં વહેંચાયેલું હોય તો

---

૧૧ "અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય," પૃ. ૫૬–૧૦૫

૧૨ એજન, પૃ. ૮૩–૧૦૪

બે કે ત્રણ પંક્તિઓની અક્ષરસંખ્યામાં બહુ ફરક નથી.

અણસરખી પંક્તિઓની ઉપર નિર્દેશી તે બે લાક્ષણિકતાઓ સ્વ. પાઠક બતાવે છે ખરા, પરંતુ આ બન્ને લાક્ષણિકતાઓ એમને કોઈ દિશા તરફ લઈ જનારી ન લાગી. એટલે એમના પરથી તેઓ નિયમ તારવી શકતા નથી, એટલું જ નહીં એમને એમનું ઝાઝું મહત્ત્વ પણ લાગ્યું નહીં.

પંક્તિની અક્ષરસંખ્યા ગણી જોવાનો સ્વ. પાઠકે પ્રયત્ન કર્યો પરંતુ દરેક પંક્તિની શબ્દસંખ્યા કેટલી એની કોઈ નોંધ તેમણે લીધી નથી. પ્રત્યયો કે સંયોજકો સિવાય મુખ્ય અર્થવાહક શબ્દોની ગણતરી લક્ષમાં લઈએ તો કહી શકાય કે અપદ્યાગદ્યની પંક્તિઓમાં સામાન્ય રીતે એ પ્રકારના મુખ્ય અર્થવાહક શબ્દો ત્રણ કે ચાર આવે છે. ક્યાંક વધુમાં વધુ પાંચ શબ્દો આવે છે તો ઓછામાં ઓછા ક્યાંક બે શબ્દો પણ જોવા મળે. આના વિશે થોડો વધુ વિચાર પછી કરીશું.

૨. જુદી જુદી લંબાઈની પંક્તિઓ અર્થાનુસારી પડી છે એમ કહ્યા પછી સ્વ. પાઠક પોતાના જ વિધાનનો વિરોધ કરતા હોય એમ કહે છે કે,

"આ ઉપરાંત તેમની કૃતિઓના પઠનમાં પંક્તિઓ જાણે ભાવ પ્રમાણે ધીમે ધીમે લાંબી ટૂંકી થાય છે" (પૃ. ૮૯).

શું અર્થ અને ભાવ બંને પ્રમાણે અપદ્યાગદ્યમાં અણસરખી પકિતઓ પડી છે એમ સ્વ. પાઠકનું કહેવાનું તાત્પર્ય હશે? અલબત્ત એવી સ્પષ્ટતા એમણે કરી નથી.

૩. અપદ્યાગદ્યની પંક્તિઓ ભાવ પ્રમાણે લાંબીટૂંકી થાય છે એમ કહી સ્વ. પાઠક ઉમેરે છે કે, "અને તેના પઠનમાં ધ્વનિનો એક પ્રકારનો આરોહ–અવરોહ ચઢઊતર પ્રતીત થાય છે" (પૃ. ૮૯). પોતાના મંતવ્યના સમર્થનમાં પછી સ્વ. પાઠક 'ઈન્દુકુમાર–૧' માંથી કાંતિકુમારીની પ્રખ્યાત સ્વગતોક્તિ ટાંકે છે. આ પંક્તિઓમાં તો એ અસર અનુભવાય છે, પણ સમગ્ર અપદ્યાગદ્યને એ લાગુ પાડી શકાય એમ સ્વ. પાઠકને લાગતું નથી. ધ્વનિનો આરોહ–અવરોહ એમ કહેવા પાછળ સ્વર–વ્યંજનની ગોઠવણીમાંથી જન્મતો આરોહ–અવરોહ કે અર્થના કાકુમાંથી જન્મતો આરોહ–અવરોહ સ્વ. પાઠકને અભિપ્રેત છે એની સ્પષ્ટતા થતી નથી.

૪ વાક્ય અને અર્થની દૃષ્ટિએ સ્વ. પાઠકે તારવેલી લાક્ષણિકતાઓ ખરેખર નોંધપાત્ર છે. એમાં એક લાક્ષણિકતા એમણે બતાવી વ્યુત્ક્રમની. વ્યાકરણની દૃષ્ટિએ વાક્યમાં પહેલો કર્તા અને પછી વિધેય એ ક્રમ ઘણી જગ્યાએ બદલાય છે (પૃ. ૯૧).

૫. વાક્યમાં જેમ પદોનો વ્યુત્ક્રમ થાય છે તેમ વાક્યમાં અર્થની સમતુલા દેખાય છે. વચમાંથી ફૂમતું પકડ્યું હોય અને દાંડી સીધી રહે તેવું સમતોલપણું નહીં,

પણ જાણે અર્થ થોડો આ બાજુ અને થોડો સામેની બાજુ વહેંચાઈને દાંડી જરા ઝોલે ચડે એવું સમતોલપણું હોય છે (પૃ. ૯૧).

૬. આ સિવાય અર્થભારની દૃષ્ટિએ પણ અપદ્યાગદ્યને તપાસવાનો યત્ન સ્વ. પાઠકે કર્યો છે. કોઈક વિદ્વાનની સાથે ચર્ચા થતાં અપદ્યાગદ્યમાં દરેક પંક્તિમાં બે જગ્યાએ અર્થભાર આવે છે એવો જે તર્ક રજૂ થયો તે પરથી તેમણે એના વિશે થોડી તપાસ કરી અને એ દિશામાં જતાં પણ કોઈ નિયમ બાંધી શકાય એવી સ્થિતિ નથી એવા મંતવ્ય પર આવ્યા.

"પણ આવો નિયમ (દરેક પંક્તિમાં બે અર્થભાર છે એવો) કરી શકાય એમ નથી. વાક્યમાં અર્થભાર ઓછોવત્તો અનેક જગાએ આવે છે તેમાં કયો ગણવો અને કયો ન ગણવો એ પ્રશ્ન રહેશે જ. અને આ નિયમના સ્પષ્ટ અપવાદોનાં દૃષ્ટાંતો ઉપર જ આવી ગયાં છે, કારણકે જ્યાં એક જ પંક્તિમાં ચાર શબ્દોમાં દરેકના પછી અલ્પવિરામ હોય ત્યાં તો દરેક ઉપર અર્થભાર ગણવો જ જોઈએ, એટલે કે તેમાં ચાર અર્થભારો આવે જ" (પૃ. ૯૩). પછી આગળ જતાં કહે છે કે "છેવટે પ્રધાન ગૌણ અર્થભાર સંબંધી પુષ્કળ મતભેદને તો અવકાશ છે જ. એટલે એ ધોરણ ઉપર પણ કશો નિયમ જડે તેમ નથી" (પૃ. ૯૪).

અર્થભાર દ્વારા સ્વ. પાઠકને શું અભિપ્રેત છે એ સ્પષ્ટ થતું નથી, પણ એમણે દૃષ્ટાંતોમાં જે રીતે અર્થભાર ચિહ્નથી બતાવ્યો છે તે પરથી લાગે છે કે શબ્દની કોઈ એક શ્રુતિને ભાર દઈને ઉચ્ચારવામાં આવે ત્યારે એ અર્થભાર થયો કહેવાય. આ અંગે વિશેષ વિચાર આપણે પછી કરશું.

સ્વ. પાઠકની સમગ્ર વિચારણા પરથી દેખાય છે કે નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતાઓને ખૂબ ગંભીર અને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ તારવવાનો પ્રયત્ન ગુજરાતી સાહિત્યમાં કોઈએ વધારેમાં વધારે કર્યો હોય તો તે સ્વ. પાઠકે. અપદ્યાગદ્યમાંથી ડોલનને જન્માવતો કોઈ નિયમ પ્રવર્તતો હોય તો એ શોધવાના બધી બાજુએથી એમણે યત્નો કરેલાં દેખાય છે. એ આધારે કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ બતાવવાની શરૂ કરી એમાં કોઈ નિયમ ન પ્રાપ્ત થતાં તેમણે છોડી દીધી. એટલે એમની દૃષ્ટિએ અપદ્યાગદ્યની લક્ષમાં લેવા જેટલી લાક્ષણિકતાઓ તો ત્રણ રહી. ૧. ભાવનો આરોહ-અવરોહ ૨. વાક્યમાં વ્યુત્ક્રમ અને ૩. વાક્યમાં અર્થનું સમતોલપણું.

આ ત્રણ લક્ષણો અપદ્યાગદ્યનાં તારવી સ્વ. પાઠક એવા તારણ પર આવ્યા કે આ લાક્ષણિકતાઓ સર્વ ઉચ્ચભાવવાળા રાગયુક્ત ગદ્યમાં હોય છે. એટલે નરસિંહરાવ સાથે તેઓ પણ સંમત થાય છે કે અપદ્યાગદ્ય એ પદ્યની વિશિષ્ટ રચના કરતાં ગદ્યની વિશિષ્ટ શૈલી છે.

ભાવ અમુક ઉત્કટતાએ પહોંચ્યો હોય ત્યારે ભાષા જે સ્વરૂપ ધારણ કરે એવા રાગયુક્ત ગદ્યના બીજા ઘણા નમૂનાઓ પછી તેમણે આપ્યા. નાનાલાલે જેમને અપદ્યાગદ્યમાં મૂક્યા છે એવા કેટલાક સંસ્કૃત ગદ્યખંડોને ટાંકી તેમણે પોતાના મતનું સમર્થન કર્યું કે જે ગદ્યની અંદર આવેલા છે તેમને અપદ્યાગદ્યના ઢાળામાં નાનાલાલ ઢાળીને એ સ્પષ્ટ કરે છે કે પોતાની શૈલી એ એક પ્રકારનું ગદ્ય જ છે. આમ અપદ્યાગદ્ય એ રાગયુક્ત ગદ્યથી ભિન્ન છે એવા નાનાલાલના દાવાને સ્વ. પાઠક પણ નરસિંહરાવની જેમ સ્વીકારતા નથી.

અપદ્યાગદ્ય અને ખબરદાર :

નરસિંહરાવ અને રામનારાયણની વચ્ચે અપદ્યાગદ્ય વિશે વિગતે વિચાર ખબરદારે કર્યો છે. ખબરદારની વિચારણા રામનારાયણ જેવી પૃથક્કરણાત્મક અને તટસ્થ બુદ્ધિવાળી નથી, પરંતુ અમુક ગૃહિતોથી બદ્ધ છે. અપદ્યાગદ્ય વિશે વિશેષરૂપે એમના વિચારો બે જગ્યાએથી પ્રાપ્ત થાય છે. 'સાહિત્ય' માસિકના ઓક્ટોબર '૨૧થી એપ્રિલ. '૨૨ ના અંકોમાં આવેલા એક દીર્ઘ લેખ 'કવિતા અને અપદ્યાગદ્ય' માંથી અને 'ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા' માંથી. એ ઉપરાંત 'પ્રભાતનો તપસ્વી' અને 'કુકકુટદીક્ષા' એ એમનાં બે પ્રતિકાવ્યોમાં પણ અપદ્યાગદ્ય વિશે વિચારો વ્યક્ત થયા છે. આ ત્રણે જગ્યાએ વ્યક્ત થયેલા એમના વિચારોમાં તાત્ત્વિક કોઈ ભેદ નથી. બેએક મુદ્દા એમની સમગ્ર વિચારણામાંથી ફલિત થાય છે.

નાનાલાલની ડોલનશૈલીને 'અપદ્યાગદ્ય' નામ આપનાર ખબરદાર છે. નાનાલાલની ડોલનશૈલી પદ્ય નથી કારણકે એમાં ડોલન કે લય નથી. કવિતામાં ડોલન કે લય એટલે પ્રત્યક્ષ રીતે સમાન કાલાંતરે જે ચોક્કસ દર્શન (*phenomenon*) કાળના વિભાગને શ્રવણેંદ્રિય કે સ્નાયુગતિની સમજમાં લાવે છે તે દર્શનના પુનરાવર્તનની ઘટના. વ્યવસ્થા અને નિયમ એ લયનાં આવશ્યક લક્ષણ છે. આવું ડોલન કે લય અનિયમિત હોઈ શકે જ નહીં. એટલે અપદ્યાગદ્યને ડોલનશૈલી કહેવી એ અસત્ય છે. ડોલન અણસરખું હોય એ નાનાલાલનો ખ્યાલ ખબરદાર સ્વીકારતા નથી.

ડોલનશૈલીમાં નિયમિતતા નથી, માટે તેમાં કોઈ લય નથી, માટે તે અપદ્ય છે. બીજી બાજુ એ ગદ્ય પણ નથી કારણકે એમાં ગદ્યનો શુદ્ધ અન્વય નથી અને વાક્યોના ગમે તેવા કકડાઓ અર્થને અનુરૂપ તેમણે પાડ્યા છે, એટલે પદ્યની જેમ ચરણ નીચે ચરણ લખવાને લીધે તે ગદ્ય પણ નથી. માટે તે અગદ્ય છે. ગદ્ય પણ નહીં અને પદ્ય પણ નહીં એવું અપદ્યાગદ્ય છે, અથવા ત ભાવબોધ ગદ્ય (*impassioned prose*) છે.[૧૩]

---

૧૩. 'ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા', પ્રથમ આવૃત્તિ, પૃ. ૯૫.

અપદ્યાગદ્ય વિશે આટલી વાત કરી ખબરદાર અટકતા નથી. 'અપદ્યાગદ્ય' સંજ્ઞા વાપરવા પાછળ એમનો કવિતાવિષયક બીજો ખ્યાલ પણ એમાં ભળી ગયો છે. ખબરદાર માને છે કે શુદ્ધ કવિતા પદ્યમાં જ શક્ય છે, ગદ્યમાં નહીં. કવિતામાં સાચો આનંદ પદ્યમાંથી મળે તેટલો ગદ્યમાંથી ન મળે. નાનાલાલની ડોલનશૈલી પદ્યમાં નથી એટલે કાવ્યરસનો શુદ્ધ ઘૂટકો એમાં જામતો નથી. કવિતાપ્રદેશના સીમાડા પર આવી એ રચના અટકી જાય છે.[૧૪] તેથી જ જે પદ્ય પણ નથી અને ગદ્ય પણ નથી. એવી નપુંસક રચનાને અપદ્યાગદ્ય નામ આપવું એમને સાર્થક લાગે છે. અહીં જોઈ શકાશે કે 'અપદ્યાગદ્ય' સંજ્ઞાનો અર્થ પૂર્વેના અર્થ કરતાં જુદો પડી જાય છે.

લયબદ્ધ એટલે છંદોબદ્ધ વાણીમાં રચાયેલું કાવ્ય જ શુદ્ધ કવિતાનો આનંદ આપે છે એમ ખબરદાર દઢપણે માને છે. આ દષ્ટિએ આજની અછાંદસ કવિતા ખબરદારને શુદ્ધ કવિતા ન લાગત !

અપદ્યાગદ્ય વિશે બ. ક. ઠાકોર :

સ્વ. બ. ક. ઠાકોરે અપદ્યાગદ્ય વિશે કોઈ વ્યવસ્થિત વિચાર નથી કર્યો. 'વિવિધ વ્યાખ્યાનો ગુચ્છ-૩' અને 'કવિતાશિક્ષણ' એ બે જગ્યાએ એની થોડીક વાત કરી છે પરંતુ એમાં પણ એમણે અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપની નોંધપાત્ર ચર્ચા કરી લીધી છે.

'કવિતાશિક્ષણ' માં અપદ્યાગદ્ય એ બ્લૅન્કવર્સનું નિષ્ફળ અનુકરણ છે[૧૫] એમ તેમણે પહેલાં જણાવ્યું. પછી વૉલ્ટ વ્હીટમાન અને તેની આગળ 'બાઈબલ' માં જોવા મળતું એ એક પ્રકારનું ગદ્ય છે. આવા ગદ્યને અંગ્રેજીમાં *free verse* કે ફ્રેંચમાં *vers libre* કહે છે.[૧૬] આનો અર્થ એવો થયો કે સ્વ. ઠાકોર અપદ્યાગદ્યને ગદ્ય ગણવા છતાં નરસિંહરાવ, સ્વ. પાઠકની જેમ 'રાગયુક્ત ગદ્ય' (*impassioned prose*) કહેવાને બદલે *free verse* કહે છે.

'કવિતાશિક્ષણ' કરતાં 'વિવિધ વ્યાખ્યાનો ગુચ્છ-૩' ના એક લેખમાં અપદ્યા-ગદ્ય વિશે તેઓ વિચાર કરે છે ત્યારે આ વિચારોમાં ઝાઝો ફેરફાર નથી થયો. પરંતુ વિચાર વધુ સમતોલ બન્યો હોય એમ દેખાય છે.

"શ્રી કવિનાં વિશેષ લક્ષણો ત્રણ છે. એ વ્યક્તિત્વવાદી (*individualist*) છે; એ રંગદર્શી (*romantic*) છે; એ બંડખોર છે. એમનાં બંડ શાની સામે હોય છે? જે પરંપરાઓમાંથી પ્રાણ ઊડી જઈ એમને માત્ર ખોખાં રહેલાં જણાય છે

---

૧૪. એજન, પૃ. ૯૫.

૧૫ 'કવિતાશિક્ષણ', પૃ. ૨૭

૧૬ એજન, પૃ. ૪૨

તેમની સામે. ગુજરાતી પિંગળ એમને આવું ખોખું જ જણાયું. એ પરંપરાને છોડી દઈ એમણે વૉલ્ટ વ્હિટમાનની 'અનિયમિત પદાવલિ' કે વર્સ લાયબર (માપમુક્ત પદ્યમાં) કાવ્યો લખ્યાં. સામસામે તોળાતાં ટૂંકાં પ્રવાહી આકર્ષક વાક્યો અને વાક્ય-ખંડોની કળામય રચનાનું 'સંવાદી ડોલન' ઉત્કૃષ્ટ કાવ્યની ઊંચાઈઓ તેમ ઊંડાઈઓને પણ પહોંચી વળે એમ પોતાને લાગ્યું" (પૃ. ૮૩).

'કવિતાશિક્ષણ'માં અપદ્યાગદ્યને 'ફ્રી વર્સ' કહી એમણે ગદ્ય કહેલું. અહીં એને ફ્રી વર્સ કહી 'માપમુક્ત' પદ્ય કહે છે, અને સામસામે તોળાતાં ટૂંકાં પ્રવાહી આકર્ષક વાક્યો અને વાક્યખંડો એ અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતા બતાવે છે. અપદ્યાગદ્યને 'રાગયુક્ત ગદ્ય કહેવાને બદલે ફ્રી વર્સ (માપમુક્ત પદ્ય) કહેનારા સ્વ. ઠાકોર પહેલા છે.

અપદ્યાગદ્ય અને અને સુન્દરમ્ :

૧૯૩૦–૪૦ના કવિઓ અને વિવેચકો ઉપર સ્વ. ઠાકોરની કવિતા અને એમણે ગુજરાતી કવિતામાં કરેલા પ્રયોગોની અસર બહુ ઊંડી થઈ અને નાનાલાલના માર્ગે ચાલનાર કોઈ સબળ કવિ કે વિવેચક એ ગાળામાં થયો નહીં, એટલે અપદ્યાગદ્યની વિશેષ ને વિશેષ ઉપેક્ષા એ ગાળામાં દેખાય છે. સ્વ. પાઠકે અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપની જે પૃથક્કરણાત્મક આલોચના કરી તે આપણે આગળ જોઈ ગયા. એમની ચર્ચાનો પ્રભાવ એ પેઢીના બે સમર્થ કવિ–વિવેચકો ઉપર ઘેરો પડેલો દેખાય છે. સ્વ. પાઠકનો 'સળંગ અગેય પદ્યરચનાના પ્રયોગો' લેખ ૧૯૩૩માં લખાયો. સુન્દરમે ૧૯૩૫માં 'બ. ક. ઠા. ની કવિતાસમૃદ્ધિ'[૧૭] એ વિષય પર 'ગુજરાત સાહિત્ય સભા' ના ઉપક્રમે વ્યાખ્યાન આપ્યું તેમાં સ્વ. પાઠકની વિચારણાનો આ પ્રભાવ તરત નજરે આવે.

"નાનાલાલમાં કાવ્યદેહના નવવિધાનની તમન્ના હતી એટલી દૃષ્ટિ નહોતી" (પૃ. ૪૪). "ઠાકોરે છંદના કિનારા સાચવ્યા. નાનાલાલે ફેંકી દીધા, અને પરિણામે નવો છંદ શોધવાની તેમની ઝંખનાનાં પાણી વેરાઈ ગયાં. એમના અનિયમિત ડોલનમાં કવિતાને ડોલાવનાર બીજો કોઈ સફળ કવિ થયો નથી. ઠાકોરની એ અપ્રતિહત વેગી છંદરચના આખી પ્રજાનો વારસો બની ગઈ છે" (પૃ. ૪૪).

૧૯૪૬માં 'અર્વાચીન કવિતા'માં સુન્દરમનો અપદ્યાગદ્ય વિશેનો ખ્યાલ બદલાતો નથી, પણ કંઈક વધુ સ્વસ્થ અને સમતોલ અવશ્ય બને છે. અપદ્યાગદ્ય એ 'રાગયુક્તગદ્ય' જ છે એવો ખ્યાલ બાંધતા સ્વ. પાઠક અને નરસિંહરાવના મંતવ્યને એમનું પણ અનુમોદન મળી રહે છે. વિશેષમાં તેઓ કહે છે કે,

"ડોલનશૈલી એ શબ્દ અને અર્થને લડાવતી અને સજાવતી અમુક પ્રકારની ઊર્મિસભર આવેશમયતાનો જ એક ઉદ્‌ગાર છે. એ ટકી રહે છે, જીતી જાય છે તે અંદરની ઊર્મિના અને ભાવના ચમત્કારપૂર્ણ આવિર્ભાવથી. જ્યાં આ આંતરિક ચમત્કાર

---

૧૮ 'અવલોકના', પૃ. ૪૧

નથી હોતો ત્યાં એ એક નિષ્પ્રાણ, અલ્પસત્ત્વ, બાહ્યાડંબરવાળી, સ્થૂલ વાક્‌છટા અને કદીક તો વાક્‌પ્રપંચ કવિને હાથે બની ગઈ છે" (પૃ. ૨૯૯). આગળ નોંધે છે કે,

"છતાં ન્હાનાલાલને હાથે આ ડોલનશૈલીમાં કેટલુંક અત્યંત મનોહર અને ગુજરાતી વાણીના એક વિશિષ્ટ સૌન્દર્ય અને સામર્થ્યનું પ્રતિનિધિત્વ ધરાવે છે તેવું ચિરંજીવ સર્જન થયું છે." આને માટે કારણભૂત છે નાનાલાલની સ્વકીય પ્રતિભા, ડોલનશૈલીના સ્થૂલ આકારની વિશિષ્ટતા નહીં (પૃ. ૨૯૯).

"ન્હાનાલાલની પોતાની પ્રતિભા પણ જ્યાં મંદ રહેલી છે તેવે સ્થળે, તથા ન્હાનાલાલની પ્રતિભાનો જેમનામાં અંશ પણ નથી તેવા લેખકોને હાથે ડોલનશૈલીમાં કશું સત્ત્વયુક્ત કાવ્યસર્જન દેખાયું નથી" (પૃ. ૨૯૯).

સુંદરમ્‌ની અપદ્યાગદ્ય વિશેની આ વિચારણા પૃથક્કરણાત્મક નથી, અનુભવાત્મક છે. બાહ્યાડંબર, સ્થૂલ વાક્‌છટા એવા અપદ્યાગદ્યશૈલીના દોષો તેમણે બતાવ્યા. કવિના ચિત્તની ભાવોત્કટતા અપદ્યાગદ્યમાં ઉત્તમ રીતે ઘણી જગ્યાએ વ્યક્ત થઈ છે એમ તેમણે સ્વીકાર્યું છે. પરંતુ એ ભાવની ઉત્કટતા અપદ્યાગદ્યશૈલીની કઈ વિશિષ્ટતાઓને લીધે અનુભવાય છે તેની વાત તેઓએ નથી કરી.

પણ આ પ્રકારની અપેક્ષા એમની પાસેથી ન જ સંતોષાય એમ લાગે છે કારણકે સુંદરમ્‌નો શૈલી પ્રત્યેનો અભિગમ જ કંઈક ગૂંચવાયેલો લાગે છે. સુંદરમ્ માને છે કે અપદ્યાગદ્યશૈલીની કોઈ વિશિષ્ટતાને લીધે ન્હાનાલાલની એ શૈલીમાં લખાયેલી કેટલીક કૃતિઓમાં ઉત્તમ કાવ્યત્વનો અનુભવ નથી થતો, પરંતુ નાનાલાલની સ્વકીય પ્રતિભાને લીધે એ કાવ્યત્વનો અનુભવ થાય છે. પણ આ વાત બરોબર નથી. કોઈપણ કવિની સર્જક પ્રતિભાને વ્યક્ત થવાનું માધ્યમ તો એની ભાષાની ઈબારત છે. એટલે કોઈપણ કવિની પ્રતિભાને પામવાનો માર્ગ ભાવક પાસે કયો? એની શૈલી જ. અપદ્યાગદ્યમાં નાનાલાલને હાથે કેટલીક ચિરંજીવ કૃતિઓ રચાઈ છે તો એ વસ્તુ સ્પષ્ટ કરે છે કે પોતે પસંદ કરેલી અપદ્યાગદ્યશૈલી નાનાલાલને પોતાની પ્રતિભાને વ્યકત કરવામાં મદદરૂપ નીવડી છે. તો એ શૈલીનાં એવાં કયાં તત્ત્વો છે કે જેમણે નાનાલાલને જે અભિવ્યકત કરવું હતું તે ઉત્તમ રીતે અભિવ્યકત કરવામાં મદદરૂપ બન્યાં? એ રીતે તપાસતાં જ નાનાલાલની સર્જકપ્રતિભાનો સાચો કયાસ કાઢી શકાય.

સુંદરમ્‌ની વિચારણા એક બીજા ફલિતાર્થ તરફ પણ આપણને લઈ જાય છે. સુંદરમ્ એમ સ્વીકારે છે કે નાનાલાલની કેટલીક અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલી કવિતાઓ ચિરંજીવ સ્થાનની અધિકારી બની છે, અને એમ બનવાનું કારણ નાનાલાલની પ્રતિભા છે. જો આવી સમર્થ પ્રતિભા ધરાવનાર બીજા કવિ ગુજરાતી સાહિત્યમાં પાકે તો અપદ્યાગદ્ય તેમને ઉપયોગી નીવડે. પછીના કવિઓ અપદ્યાગદ્યનું નિષ્ફળ અનુકરણ

કરી શકયા કારણકે એમનામાં પ્રતિભા ન હતી. એટલે દોષ અપદ્યાગદ્યનો નહીં, કવિની પ્રતિભાનો છે. પણ આ વાત તો કદાચ કોઈપણ છંદ પૂરતી સાચી ગણી શકાય. આમ સુંદરમ્‌ના વકતવ્યનું આ અર્થઘટન એમના જ આગલા વકતવ્યનું વિરોધી બની રહે છે. પણ અપદ્યાગદ્યનું સફળ અનુકરણ ન થયું એ અંગેનો કંઈક વધું સ્પષ્ટ ખ્યાલ સુંદરમ્ પાસેથી પછી એક બીજી જગ્યાએથી મળે છે.

"કેટલાકને એમ લાગે છે કે ડોલનશૈલીનું અનુસંધાન ન્હાનાલાલ પછી બીજો કોઈ કવિ કરી શકયો નથી એનું કારણ આપણી કાવ્યપ્રતિભાની મંદતા છે. પણ વસ્તુસ્થિતિ એવી લાગતી નથી. ડોલનશૈલીનાં જીવાતુભૂત એવાં બે મુખ્ય તત્ત્વો છે; અલંકારો અને વાક્છટા. પોતે છંદોરૂપતા ન પામી શકવાને લીધે ડોલનશૈલીને વારંવાર આ બે તત્ત્વોનો ટેકો લેતા રહેવું પડયું છે. ન્હાનાલાલનું માનસ અત્યંત અલંકાર–પ્રિય અને વાક્છટાનું શોખીન હતું..... ન્હાનાલાલ પછીના કવિઓની પ્રતિભા ન્હાનાલાલને મુકાબલે ગમે તે કોટિનો હો, તોપણ તેમની અને કવિની વચ્ચે આ અલંકારિક વલણની બાબતમાં મહત્ત્વનો માનસભેદ રહ્યો છે. અને ન્હાનાલાલના જેવી કે તેથીય વધારે શકિતવાળા કવિઓ આપણે ત્યાં જન્મશે ત્યારે તેઓ ડોલનશૈલીનો આશ્રય લેશે કે તેનો તંતુ જીવતો રાખશે જ એ કહેવાય તેમ નથી. ડોલનશૈલીનું અનુસંધાન બહુ જ મોડું થયું એમાં એ શૈલીની અનન્યસાધારણ ગુણવત્તા કરતાં એની પોતાની કલાક્ષમતાની ઉણપ વધારે રહેલાં છે."[૧૮]

અલંકારોની પ્રચુરતા અને વાક્છટા એ બે અપદ્યાગદ્યશૈલીના દોષો સુંદરમ્‌ને લાગે છે. આ તત્ત્વો નાનાલાલના વાક્છટાના શોખીન અને અલંકારપ્રિય માનસને લીધે અપદ્યાગદ્યમાં પ્રવેશ્યા એમ પણ તેમને લાગે છે. આ તત્ત્વોને લીધે આ શૈલીનું ઝાઝું અનુકરણ થયું નહીં અને ભવિષ્યમાં થશે નહીં એમ પણ સુંદરમ્‌ને લાગે છે. અપદ્યાગદ્યના દોષો તરફ સુંદરમે કરેલા અંગુલિનિર્દેશમાં તથ્ય છે. પણ એ તત્ત્વો દોષરૂપ જેમ બને છે તેમ ઘણી જગ્યાએ ગુણરૂપ પણ બને છે એ આપણે આગળ વિચારીશું. અને એ તત્ત્વોની અતિમાત્રા છોડી એના સમૃદ્ધ અંશોનું ભવિષ્યમાં કોઈ નાનાલાલ જેવો અલંકારશોખીન ને વાક્છટાનો શોખીન કવિ અનુકરણ કરેય ખરો. પ્રતિભાના ભાવ-અભાવ સાથે અપદ્યાગદ્ય યોજવા–નયોજવાનો કોઈ સંબંધ નથી. એનું અનુકરણ નહીં થાય કે ડોલનશૈલીમાં જ કોઈ અનન્યસાધારણતા નથી એ સુંદરમ્‌નાં મંતવ્યો પૃથક્કરણ પરથી બંધાવાને બદલે અનુભવાત્મક વિશેષ છે અને તે ઠીકઠીક ચિંત્ય છે એમ કહેવું પડે.

---

૧૮ 'કવિ ન્હાલાલ સ્મારક ગ્રંથ', પૃ. ૧૩૨

અપદ્યાગદ્ય વિશે ઉમાશંકર :

સ્વ. ઠાકોરના કવિતાવિષયક પ્રયોગોથી અને સ્વ. પાઠકની વિચારણાથી પ્રભાવિત થનાર એ ગાળાના બીજા સમર્થ કવિવિવેચક ઉમાશંકર જોશી છે. શરૂઆતમાં એઓ સ્વ. પાઠકની વિચારણાથી પ્રભાવિત થયેલા દેખાય છે, પરંતુ સુંદરમ્ કરતાં એમનું માનસ વધારે મોકળું છે, એટલે અપદ્યાગદ્ય વિશેના એમના ખ્યાલમાં ધીમે ધીમે પરિવર્તન આવતું જોઈ શકાય છે.

'શૈલી અને સ્વરૂપ'ના લેખોમાં છૂટક છૂટક કરેલાં વિધાનોને તપાસતાં દેખાય છે કે શ્રી ઉમાશંકર જોશી પણ નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યને કંઈક નિષ્ફળ પ્રયોગ ગણવાના જ હિમાયતી હતા. "છેવટે આ રસ્તે ન જશો એમ અપદ્યાગદ્યે કર્યું છે તેમ લાલબત્તી રૂપ થઇ શકાય તોયે એ એક સફળ સેવા કરી ગણાશે" (પૃ. ૨૧૦). "કવિશ્રી નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનો પ્રવાહ છેવટે એના પ્રચારકને અદ્વિતીયતાનું માન આપવા નિર્માયો હોય એમ એમનામાં જ મર્યાદિત થયો" (પૃ. ૨૧૪). "નાનાલાલની અપદ્યાગદ્ય રચનાએ કુતૂહલ બહુ જગાડેલું છે પણ કાવ્યપરંપરામાં એ સ્વીકારાઈ નહીં. કેમકે ગુજરાતી કવિતાને જે મુકિત જોઈતી હતી તે એમણે છંદો માત્ર બેડીઓ એમ ગણી છંદોને તરછોડયા એમાંથી મળી શકે એમ હતું નહિ" (પૃ. ૨૨૯). ૧૯૩૫-૪૦ ના અરસામાં ઉમાશંકર જોશીનો આ અભિપ્રાય. આજે અછાંદસ રચનાઓ ખૂબ વ્યાપક બની છે ત્યારે અપદ્યાગદ્ય વિશેના આ બધા ઉદ્‌ગારો હવે કદાચ પ્રતીતિજનક નહિ લાગે.

ઉમાશંકર જોશીના પોતાના અપદ્યાગદ્ય વિશેના આ બધા વિચારો પછીના સમયમાં બદલાયા હોવાનો અણસાર મળે છે. ૧૯૫૦માં પદ્યનાટયને અનુરૂપ છંદની વાત કરતાં સ્વરભારના તત્ત્વમાંથી કોઈક નિબદ્ધ પદ્ય નીપજી શકે એનો સ્વીકાર તેઓ કરે છે. "આપણી ભાષામાં જે કંઈ સ્વરભારનું તત્ત્વ છે તેને સમજી લે એવો જેનો કાન સરવો હશે તે પદ્યનાટય માટેનું કોઈ ને કોઈ પ્રકારનું નિબદ્ધ પદ્ય નિપજાવી શકશે. અબદ્ધ પદ્યના નાનાલાલ ઉપરાંત પણ નવતર પ્રયોગ થવા જોઈએ, થશે. એમાંથી ઉકેલ નહિ તોયે કીમતી સૂચનો મળી રહેશે" ('શૈલી અને સ્વરૂપ', પૃ. ૨૬૨).

૧૯૫૩ માં અપદ્યાગદ્ય વિશેનો અભિપ્રાય હજી વિશેષ બદલાયેલો દેખાય છે. "સૌએ ડોલનશૈલીની મોહિની અનુભવી, પણ એ અછાંદસ રચના છે એમ તરત જાહેર કર્યું. એનું અપદ્યાગદ્ય એવું વિચિત્ર નામ પાડયું. છંદનું જીવિત છે આવર્તન. ડોલનશૈલીમાં આવર્તનને અવકાશ છે કે પછી એ એક જાતનું 'રાગયુકતગદ્ય' (*impassioned prose*) છે? એ પ્રશ્ન છે".[૧૯] પછી નાનાલાલ સાથેના એક પ્રસંગનો ઉલ્લેખ કરતાં નાનાલાલે કહેલી એક વાત યાદ કરે છે. "બીજું કોઈ અપદ્યાગદ્ય

---

૧૯ 'શૈલી અને સ્વરૂપ,' પૃ. ૨૬૬

વાપરી ન શક્યું એ નાનાલાલનો વાંક? આ સદીના પ્રથમ ચરણ પછી ટાગોરે 'પુનશ્ચ'માં ગદ્યછંદ યોજ્યો ત્યારે નાનાલાલે કહ્યું કે હવે તો અપદ્યાગદ્ય મનમાં વસે છે ને?" (પૃ. ૨૬૬).

૧૯૬૭માં 'નાનાલાલ જયંતિ' પ્રસંગે બોલતાં[20] શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ લયના ધોરણ પર અપદ્યાગદ્યને મૂલવવાનો કેટલોક પ્રયત્ન કર્યો અને જણાવ્યું કે "નાનાલાલની રચના નર્યું ગદ્ય પણ નથી. 'વસંતોત્સવ' સળંગ ગદ્યની રીતે છાપી શકાશે. પણ કેવળ ગદ્યની રીતે એનો પાઠ કરવો ઠીક નહીં પડે. એમાં ગદ્ય કરતાં કંઈક વિલક્ષણ બીજું તત્ત્વ છે. એ તત્ત્વ પદ્યનાં આગવાં લક્ષણોમાંનાં કોઈ સાથે મળતું આવે છે?" અને પછી 'ઇન્દુકુમાર-૧' માં કાન્તિકુમારીની બે પંકિતઓ ટાંકી સ્પષ્ટ કહે છે કે "અપદ્યાગદ્યનો લય ગદ્યલયથી ઘણો દૂર ખસી જાય છે." પછી આગળ ચાલતાં કહે છે કે "અપદ્યાગદ્યમાં ગદ્ય કરતાં જુદી રીતના એવા, શ્રુતિઓ ઉપર ભાર આવે છે તેને લીધે પદ્યત્વનો કોઈ સંસ્કાર ઉદ્દભવે છે કે કેમ અથવા તો પાઠનાં કેટલાંક નિશ્ચિત એકમોનું પુનરાવર્તન અપદ્યાગદ્યમાં સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે કે કેમ એ સંશોધન માગી લે છે." શ્રી ઉમાશંકર જોષીના આ મંતવ્યની તપાસ પછી કરીશું, પણ આ અવતરણ સ્પષ્ટ કરે છે કે ઉમાશંકર જોશી આજે અપદ્યાગદ્યને ગદ્યથી ભિન્ન ગણવાના હિમાયતી છે.

શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી પણ અપદ્યાગદ્યને 'રાગયુકત ગદ્ય'થી કંઈક ભિન્ન ગણવાના સ્પષ્ટ હિમાયતી છે. 'મહાસુદર્શન'નું અવલોકન[21] કરતાં અપદ્યાગદ્ય એ પદ્ય નથી એમ તેમણે સ્વીકાર્યું અને પછી નોંધ્યું કે "પદ્ય નથી પણ અંગ્રેજીમાંના 'બ્લેન્કવર્સ' જેવા પદ્યની લગભગ બધી જ મોહકતા, બધી જ હલનચલન ને વલણની શકિતઓ કવિનું અપદ્યાગદ્ય પ્રત્યક્ષ કરાવે છે એ હજુ સુધી પૂરેપુરું ન સમજવામાં ગુજરાતના વિવેચનની અપૂર્ણતા છે" (પૃ. ૫૩). 'કેટલાક ભાષાશાસ્ત્રી પ્રશ્નોનું અવલોકન'[22] એ લેખમાં કહે છે કે "ગદ્યશૈલીના લયોનો તેમ જ ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનો પણ શાસ્ત્રીય વિચાર આપણે કરી શકતા નથી. અપદ્યાગદ્યના સૌંદર્યનું ગૂઢ તત્ત્વ પ્રયત્ન અને સ્વરિતત્વની યોજના હશે" (પૃ. ૨૦૪). આનાથી વિશેષ પૃથક્કરણ કરવાની દિશામાં તેઓ ગયાં નથી. લય વિશે પણ એમના મનમાં શું ખ્યાલ છે તે સ્પષ્ટ થતું નથી.

ઉમાશંકર જોશી અને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી અપદ્યાગદ્યમાં કયાંક પદ્યત્વ રહેલું છે

---

૨૦ જુઓ 'સંસ્કૃતિ' –મે ૧૯૬૭. 'અપદ્યાગદ્ય અને પદ્યમુકિત' એ લેખ પૃ. ૧૬૩–૧૬૮

૨૧ 'વિવેચના', બીજી આવૃત્તિ, પૃ. ૧૫૩

૨૨ 'પરિશીલન'

એવી સંભાવના પ્રગટ કરે છે, પણ બીજી બાજુ બે આધુનિક વિદ્વાનો અપદ્યાગદ્યને ગદ્ય ગણવાના હિમાયતી છે. એક ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી અને બીજા શ્રી નિરંજન ભગત.

ડૉ. ભાયાણી ૧૯૬૬ માં 'શૈલીગત શબ્દ'[૨૩] એ લેખમાં જણાવે છે કે "અપદ્યાગદ્યમાં અને અછાંદસ રચનાઓમાં વિશિષ્ટ લય છે એમ અનેકવાર કહેવાયું છે. પણ તેની વ્યાખ્યા કે લક્ષણો કોઈએ તારવી આપ્યાં નથી" (પૃ. ૪૧). પણ પછી ૧૯૬૭માં 'નાનાલાલ જયંતી' પ્રસંગે આપેલાં વ્યાખ્યાનોમાં તેઓ નિશ્ચિયાત્મક રીતે જ અપદ્યાગદ્યને ગદ્ય જ કહે છે.[૨૪] કારણકે "નિયત કે આવર્તની લય એ પદ્યનું લક્ષણ માનીએ તો, જેનું પિંગળ થઈ શકે તે પદ્ય અને બીજું બધું ગદ્ય, એમ જ વિવેક કરવો પડે. અને એ માપે 'અપદ્યાગદ્ય' ગદ્ય જ ગણાય" (પૃ. ૧૧૪).

શ્રી નિરંજન ભગત 'આધુનિક કવિતા'માં ભારપૂર્વક અને સ્પષ્ટપણે અપદ્યાગદ્યને ગદ્ય જ ગણે છે અને ડૉ. ભાયાણીએ એના ગદ્ય હોવા વિશે દલીલ કરી છે તે જ પ્રકારની દલીલ એમણે પણ કરી છે. અપદ્યાગદ્ય તેના વિશિષ્ટ લયથી બીજા ગદ્યથી ભિન્ન પડે છે, પરંતુ એ ગદ્ય જ છે એ નિર્વિવાદ છે.[૨૫]

અપદ્યાગદ્ય પદ્ય છે કે ગદ્ય એની ચર્ચા કરતા વિવેચકોના અભિપ્રાયો ઉપર જોયા. તેમાં અપદ્યાગદ્યને ગદ્ય માનવા તરફનું વલણ વિશેષ દેખાય છે.

અપદ્યાગદ્ય પદ્ય છે કે ગદ્ય તેની ચર્ચા ગુજરાતી વિવેચનમાં વિશેષ થયેલી દેખાય છે. અપદ્યાગદ્યની ભાષાગત લાક્ષણિકતા તારવવાનો પ્રયાસ પ્રમાણમાં ઓછો થયો છે. ઉપરની ચર્ચામાં પ્રસંગોપાત તેની શૈલીનાં કેટલાંક લક્ષણોનો ઉલ્લેખ થયો છે. એ ઉપરાંત સ્વ. વિ. પાઠકે અપદ્યાગદ્યશૈલીની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓનો નિર્દેશ "અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્ય સાહિત્યનાં વહેણો"માં કર્યો છે.

૧. રૂઢિવિરુદ્ધ શબ્દપ્રયોગો અને રૂઢિવિરુદ્ધ સમાસો અપદ્યાગદ્યમાં ઘણા છે. ઉ. ત. સુભગરાઘવપાદ, મધુરમધુ, અનુભવભાવભારેખમ, ઉંચારંગી, દારૂખાનાલાદ્યા, પૃથ્વીઊભા, વગેરે. વિશેષ તો એ છે કે તેમના અપદ્યાગદ્યમાં અને ગદ્યમાં છંદને માટે તેમને આવી કરકસર કરવાની જરૂર હોતી નથી, છતાં આવા સમાસો તેમણે કર્યા છે" (પૃ. ૩૯).

૨. બોલચાલની ભાષાના શબ્દો વાપરવાનું વલણ : કવિશ્રી નાનાલાલમાં આ વલણ ઘણું પ્રબળ છે. કારણકે તેમની ભાષા અપદ્યાગદ્યમાં છૂટથી વહે છે. ગદ્યની

૨૩ 'કાવ્યમાં શબ્દ', પૃ. ૨૮–૪૧

૨૪ 'કાવ્યમાં શબ્દ' માં 'છંદોમુક્તિના ઈંગિત' એ લેખ, પૃ. ૧૦૬–૧૧૭

૨૫ 'આધુનિક કવિતા', પૃ. ૨૦–૨૧

ઘણી નિકટ છે અને કાઠિયાવાડી ભાષાનું લાડકાપણું તેમાં સ્વાભાવિક રીતે પેઠેલું છે. કેટલાક શબ્દો જે પહેલાં કાવ્યમાં નહિ આવેલા તેવા સૌથી પહેલા તેમણે પોતાના અપદ્યાગદ્યમાં વાપર્યા છે" (પૃ. ૪૦). પછી નોંધે છે કે "પણ તેમનાં કાવ્યોની અસર એ છે કે કશો જ અર્થ ન થાય એવા શબ્દો મૂકવાની ટેવ કેટલાકને એમનાં કાવ્યોથી પડે છે" (પૃ. ૬૪).

૩. અલંકાર બાહુલ્ય : "અલંકારો આપવામાં તેઓ જૂના સર્વ ગુજરાતી કવિઓની આગળ ગયેલા છે. એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે કે તેમનું અલંકાર બાહુલ્ય અપદ્યાગદ્યમાં છે તેટલું શ્લોકબદ્ધ કાવ્યોમાં નથી". (પૃ. ૭૪). આ અલંકારો વાપરવામાં પશ્ચિમના કવિઓની અસર તેમના પર પડી છે. ઉપમાનનું વીગતે નિરૂપણ અને ઉપમેયનું નહિવત્ આલેખન એમના ઉપમા અલંકારોની વિશેષતા છે. "કવિશ્રી નાનાલાલની ઉપમાનિરૂપણ-પદ્ધતિ આને મળતી છે. તેમાં ઉપમાઓ કોઈ કોઈ જગ્યાએ લાંબી પ્રપંચેલી હોય છે. તેમની અપદ્યાગદ્યશૈલી તેમને મૂળ વિષયથી ગમે તેટલે દૂર જવાને અવકાશ આપે છે, અલબત્ત મૂળ વસ્તુને કેન્દ્રમાં રાખીને જ. અને તેમની ઉપમાઓ અનુભવનિષ્ઠ જ હોય છે" (પૃ. ૮૩). અલંકારો પ્રયોજવાનો નાનાલાલનો એક મોટો દોષ પછી તેઓ બતાવે છે : "કવિશ્રીના અલંકારોની એક બીજી ખરાબ અસર થવાનો સંભવ અતિ સામાન્ય વિષયને અલંકૃત કરવો, અલંકારને લાયક ન હોય એવી વસ્તુને અલંકૃત કરવી એ છે. છંદોબદ્ધ કરતાં અપદ્યાપદ્ય કાવ્યમાં આમ થવાનો વધારે સંભવ છે અને અપદ્યાગદ્યનાં અનુકરણો હવે ઓછાં થયાં છે એટલે આ ભૂલ થવાનો સંભવ ઓછો. પણ અપદ્યાગદ્ય (મારી માન્યતા પ્રમાણે) ગદ્યનો જ પ્રકાર છે. એટલે એ ભૂલની અસર ગદ્ય ઉપર થવાનો ઘણો સંભવ છે" (પૃ. ૮૯).

અપદ્યાગદ્ય જેવું અભિવ્યકતનું વિશિષ્ટ વાહન નાનાલાલને કયાંથી સૂઝયું હશે એ માટે બે તર્ક કરવામાં આવ્યા છે. બ. ક. ઠાકોર કહે છે કે "એમણે અપદ્યાગદ્ય ગુજરાતીમાં ઉતાર્યું તેનું સૂક્ષ્મ બીજ સામવેદી શ્રીમાળી કુલોત્થ બાલકના કાનમાં બચપણથી સામગાનનું 'ડોલન' અનેકાનેક વાર ઊતરેલું હોવું જોઈએ, તે હકીકત હશે."[૨૬] બીજો તર્ક ડો. ધીરુભાઈ ઠાકરે કર્યો છે. તેમના મંતવ્ય અનુસાર ડોલનશૈલીમાં રેલાતા સંવાદો સામાન્ય ગદ્યવાચનના કરતાં રંગભૂમિ પર બોલવાની નાટયાત્મક રીતિના સંવાદો છે; અને તત્કાલીન ધંધાદારી ગુજરાતી નાટકો જોઈને કવિને જાણ્યે અજાણ્યે આ શૈલીનો પ્રયોગ કરવાનું સૂઝયું હોય. ડોલનશૈલીમાં રહેલો શબ્દોનો ખખડાટ અને વાગાડંબર એમ માનવા પ્રેરે છે.[૨૭]

અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યકિતક્ષમતા તપાસવાનો પ્રયત્ન ખાસ ગુજરાતી વિવેચનમાં

---

૨૬ 'કવિતાશિક્ષણ', પૃ. ૪૩
૨૭ 'રસ અને રુચિ', પૃ. ૨૨૭

ગયો નથી. ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરે તેની નાટયાત્મક અભિવ્યકિત વિશે થોડું લખ્યું છે. ડોલનશૈલી નાટકની ભજવણીમાં ઉત્કટતા લાવી શકે છે. ઉદ્દિષ્ટ જીવનસંદેશને અનુરૂપ ભવ્યોદાત્ત વાતાવરણની જમાવટમાં, તેમજ કવિને અભિપ્રેત ભાવનાના સફળ ઉદ્‌ઘાટન, નિર્વહણ અને પ્રતિફલનમાં ડોલનશૈલી ઉપકારક છે. ઈન્દુકુમાર તથા કાન્તિકુમારીના મુગ્ધ સ્નેહનો જોગ ડોલનશૈલીમાં ઝિલાયો છે તેટલો સમર્થ રીતે સાદા ગદ્યમાં કદાચ જ ઝિલાઈ શક્યો હોત. એમાં જોવા મળતી વક્તૃત્વ છટાની વિવિધ ભંગીઓ પણ નાટકમાં કારગત નીવડે છે. આમ છતાં ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર એક વાત સ્વીકારે છે કે એકધારી ભાવકક્ષાને કારણે સંવાદ વડે પાત્રભિન્નતા એમાં પ્રતીત થતી નથી.

અપદ્યાગદ્ય પદ્ય છે કે ગદ્ય એનો વિચાર કરવામાં ગુજરાતી વિવેચને જેટલો સમય આપ્યો છે એટલો સમય અપદ્યાગદ્યની ભાષા અને તેની અભિવ્યકિતક્ષમતા તપાસવા માટે નથી આપ્યો. અપદ્યાગદ્યમાં કાવ્યત્વ છે તો એ કાવ્યત્વ અર્પવામાં અભિવ્યકિતનાં કયાં તત્ત્વો તેને મદદરૂપ થાય છે તેની કોઈ ચર્ચા આપણા વિવેચનમાં થઈ નથી. એટલે અપદ્યાગદ્યનો તે પદ્ય છે કે ગદ્ય તેની ચર્ચા કરતાં પણ તેનો શૈલી દૃષ્ટિએ અભ્યાસ વધારે મહત્ત્વનો બની રહે છે.

૩

અપદ્યાગદ્યનું સ્વરૂપ

અપદ્યાગદ્ય વિશે નાનાલાલે અને અન્ય ગુજરાતી વિવેચકોએ જે વિચાર કર્યો છે તેની તપાસ આપણે કરી. એમાં અપદ્યાગદ્ય એ ગદ્ય છે કે પદ્ય એ મુદ્દા પર ચર્ચા વિશેષ થઈ છે. એ મંતવ્યોમાં બે ભિન્ન વિચારસરણી જોવા મળે છે.

૧. એક વર્ગ અપદ્યાગદ્યને એક પ્રકારનું રાગયુક્ત ગદ્ય ગણે છે.

૨. બીજો વર્ગ અપદ્યાગદ્યને અછાંદસ ગણે છે, પરંતુ એ ગદ્ય જ છે એમ સ્વીકારવા તૈયાર નથી. એમાં ક્યાંક ને ક્યાંક પદ્યત્વ રહેલું છે એમ માને છે.

અપદ્યાગદ્ય–રાગયુક્ત ગદ્ય :

અપદ્યાગદ્ય એ એક પ્રકારનું રાગયુક્ત ગદ્ય છે એવો ખ્યાલ ગુજરાતી વિવેચનમાં વધારે દૃઢ છે અને એવું માનનારો વર્ગ મોટો છે. રાગયુક્ત ગદ્યનો ખ્યાલ ગુજરાતી વિવેચનમાં પ્રથમ લઈ આવનાર રમણભાઈ છે. 'કવિતા અને સાહિત્ય–૧'ના 'છંદ અને પ્રાસ' લેખમાં તેમણે દ કિવન્સીની રચનાઓની ભાષાને અંગ્રેજી સાહિત્યમાં *impassioned prose* કહે છે એમ કહ્યું અને તેના પર્યાય રૂપે 'રાગયુક્ત ગદ્ય' શબ્દ વાપર્યો.[૧] ભાવની ઉત્કટતાનો અનુભવ થતો હોય એવું ગદ્ય તે રાગયુક્ત ગદ્ય. પદ્યરૂપ આપવું પડે એટલી ઉત્કટતાએ ભાવ જ્યારે ન પહોંચ્યો હોય ત્યારે સર્જક આવા રાગયુક્ત ગદ્યનો આશ્રય લે છે. એટલે આવા રાગયુક્ત ગદ્યમાં પદ્યના જેટલી ભાવોત્કટતા હોતી નથી એમ રમણભાઈ માને છે. રાગયુક્ત ગદ્યના સ્વરૂપ વિશે બીજો કોઈ વિચાર રમણભાઈએ કર્યો નથી. જ્યાંથી આ શબ્દ રમણભાઈ લઈ આવ્યા એ દ કિવન્સીએ પણ રાગયુક્ત ગદ્ય વિશે વિશેષ કંઈ વિચાર કર્યો નથી. રમણભાઈએ પ્રચલિત કરેલા આ શબ્દને પછી નરસિંહરાવે નાનાલાલના અપદ્યાગદ્ય માટે વાપર્યો. સ્વ. રા. વિ. પાઠકે અપદ્યાગદ્યની કેટલીક લાક્ષણિકતા તારવી એ બધી લાક્ષણિકતાઓ[૨] રાગયુક્ત ગદ્યમાં હોય છે એમ કહી નરસિંહરાવની માન્યતાને દૃઢ બનાવી. ખબરદારે તેને અપદ્ય–અગદ્ય = અપદ્યાગદ્ય એવી નકારાત્મક સંજ્ઞા આપી. આ બધી વાતમાં એક વાતનો તો સ્પષ્ટ સ્વીકાર દેખાય છે કે નાનાલાલની આ શૈલીનું સ્વરૂપ ચાલુ પરિચિત ગદ્યથી ભિન્ન એવા કોઈક સંસ્કાર તો જન્માવે છે.

---

૧. 'કવિતા અને સાહિત્ય–૧', પૃ. ૧૦૨

૨. જુઓ પૃ. ૨૭

અપદ્યાગદ્યમાં લયનું તત્ત્વ :

નાનાલાલ, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, ઉમાશંકર જોષી વગેરે અપદ્યાગદ્યને ચાલુ ગદ્ય માનવા તૈયાર નથી. ચાલુ ગદ્યથી ભિન્ન એવું કોઈક લયનું તત્ત્વ એનું નિયામક છે એવી એમની માન્યતા છે. અને તેથી એ પદ્યના સંસ્કાર જન્માવે છે.

નાનાલાલે પોતે અપદ્યાગદ્ય વિશે કરેલી વિચારણામાં આપણે જોયું કે તેઓ અપદ્યાગદ્યમાં ડોલન (લય) રહેલું છે એમ માને છે. આ ડોલન શેમાંથી જન્મે છે તેનો કોઈ ચોક્કસ ખ્યાલ એમની પાસે નથી. ૧૮૯૮ના પ્રથમ લેખમાં તાલ જેવું કોઈક તત્ત્વ એનું નિયામક છે એવી વાત તેમણે કરેલી. પણ ત્યાં 'તાલ' શબ્દ દ્વારા તેમને ચોક્કસ શું અભિપ્રેત છે એ સ્પષ્ટ થતું નથી. પણ 'તાલ' શબ્દનો ગમે તે અર્થ ઘટાવીએ. 'તાલ' એટલે *accent* (સ્વરભાર) એમ અર્થ લઈએ કે પછી 'તાલ' એટલે સંસ્કૃત અક્ષરમેળ અને માત્રામેળ છંદોમાં આવતો તાલ એવો અર્થ લઈએ, કોઈપણ દૃષ્ટિએ 'તાલ' ને લીધે લયનું તત્ત્વ અપદ્યાગદ્યમાં જન્મી શકે નહીં એ વાત નરસિંહરાવે બહુ સ્પષ્ટ રીતે કહી દીધી છે તે આપણે આ પૂર્વે જોઈ લીધું.[3]

અપદ્યાગદ્યમાં તાલ જેવું કોઈ તત્ત્વ નથી એ વાત નરસિંહરાવે યોગ્ય રીતે કરી હોવા છતાં આ મુદ્દો હજી થોડી વિશેષ સ્પષ્ટતા માગી લે છે, કારણકે અપદ્યાગદ્યમાં લય છે અને એ લયને જન્માવનાર તાલ નહીં તો અર્થભાર, પદ્યભાર, પ્રયત્ન જેવાં તત્ત્વો છે એમ કહીને આ મુદ્દાને પાછળથી વિવેચકોએ વખતોવખત આગળ ધર્યા કર્યો છે.

પદ્યભાર, તાલ, અર્થભાર, પ્રયત્ન એ ગુજરાતી કવિતાવિવેચનમાં વપરાયેલી સંજ્ઞાઓ એકમેક સાથે મળી જાય એવી છે, ગુજરાતીમાં અંગ્રેજી જેવું સ્પષ્ટ સ્વર-ભારનું તત્ત્વ નથી, અને અંગ્રેજીના જેવો સ્વરભાર પદ્યમાં લાવવાની વૃત્તિમાંથી આ 'પદ્યભાર' શબ્દ આવ્યો લાગે છે. ગદ્ય કરતાં ભિન્ન સંસ્કારો જન્માવવા જયારે શબ્દના અમુક અક્ષરને ભાર દઈ બોલવામાં આવે ત્યારે પદ્યભાર થયો કહેવાય એવી સામાન્ય સમજ પ્રવર્તે છે. ધ્વનિના ઉચ્ચારણમાં રહેલા કાલમાન અને બળના તત્ત્વને લીધે આ પદ્યભાર જન્મે છે.

પદ્યમાં અમુક અક્ષરો પર આવતો આ ભાર ચાલુ વ્યવહારના ગદ્યમાં અર્થ અને ભાવની ભિન્ન કાકુઓ જન્માવવા માટે આવતા ભાર કરતાં અને અમુક અર્થ અને ભાવ ઉત્પન્ન કરવા માટે વાક્યની સૂરયોજનામાંથી જન્મતા આરોહ-અવરોહ કરતાં જુદો છે. પદ્યના પઠનમાં ચાલુ ગદ્યના વાક્યમાં આવતા આરોહ-અવરોહને કે કાકુથી જન્મતા ભારને ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે, પણ પદ્યભાર એ બન્ને કરતાં જુદું તત્ત્વ છે.

૩, જુઓ પૃ. ૨૫

વળી પદ્યભાર અને તાલ એ પણ ભિન્ન સંજ્ઞાઓ છે. માત્રામેળ છંદોમાં નિયત સંધિઓનાં એકમોને છૂટાં પાડવા માટે દરેક સંધિનો પ્રથમ અક્ષર નિયમિતપણે જે ભાર દઈને બોલાય તે તાલ કહેવાય છે. દલપતરામ, કે. હ. ધ્રુવ, નરસિંહરાવ અક્ષરમેળ છંદોમાં પણ તાલને સ્વીકારતા, પરંતુ પછીથી સ્વ. પાઠકે તાલવ્યવસ્થા અક્ષરમેળ છંદોના મેળમાં જરૂરી નથી એમ સ્પષ્ટ કર્યું છે.[૪] એટલે તાલયોજનાનો વિશેષ વિચાર માત્રામેળ છંદો અને ગેયરચનાઓમાં થાય છે. એ બતાવે છે કે તાલને વિશેષ સંબંધ ગાનની સાથે છે. પદ્યભાર અનિયત છે, જ્યારે તાલ નિયત છે એટલો બન્ને વચ્ચે તફાવત છે.

સ્વ. પાઠકે અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપની થોડીક ચર્ચા અર્થભારના આધારે કરી છે એની વાત આપણે આગલા પ્રકરણમાં કરી. અર્થભાર દ્વારા પદ્યભારથી વિશેષ કંઈ એમને અભિપ્રેત હોય એમ એમણે આપેલાં દૃષ્ટાંતો અને એમણે કરેલી ચર્ચા પરથી લાગતું નથી. અપદ્યાગદ્યની દરેક પંકિતમાં દેખાતી અર્થભારની સંખ્યાની અનિયમિતતા અને ગૌણ–પ્રધાન અર્થભાર અંગે પ્રગટતી વિવાદાસ્પદતાને લીધે એ તત્ત્વ એમાં લયનું જનક હોય એમ તેમને લાગ્યું નથી. સ્વ. પાઠકની વિચારણા પરથી પણ એટલું સમજાય છે કે પંકિતમાં ભલે નિશ્ચિત શ્રુતિ પર ભાર ન આવે, પરંતુ નિશ્ચિત સંખ્યામાં અમુક પ્રકારનો પદ્યભાર આવે તો એને લીધે કોઈક નિયમિતતાનો અનુભવ થાય.

ઉમાશંકર જોશીએ અપદ્યાગદ્યમાં પદ્યભારનું કોઈ તત્ત્વ છે એમ સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું નથી. પરંતુ અપદ્યાગદ્યમાં ગદ્યથી ભિન્ન એવી શ્રુતિઓ પર ભાર આવે છે એટલે તેમાં પદ્યના સંસ્કાર જન્મે છે કે કેમ એવો પ્રશ્ન કર્યો છે. ત્યારબાદ 'બીજી ત્રીશી' લેખમાં[૫] એમણે પોતાના 'શોધ' કાવ્યમાં કોઈ ચોક્કસ છંદ ન હોવા છતાં પંકિતમાં અમુક શ્રુતિઓ પર ભાર મૂકી બોલવાથી એક લય જન્મે છે અને તે ચિત્ત પર પદ્યના સંસ્કાર પાડે છે એમ બતાવ્યું છે. એ કાવ્યની પદ્યભાર મૂકી બતાવેલી બે પંકિતઓ જોઈએ :

> ˈપુષ્પો સાથે ˈવાત કરવાનો ˈસમય રહ્યો નહિ
>
> ˈપુષ્પો પૃથ્વીના ˈભીતરની ˈસ્વર્ગિલી ˈગર્વિલી ˈઉત્કંઠા.

ઉપર ઊભી લીટીના ચિહ્નોવાળી શ્રુતિઓ ભારપૂર્વક ઉચ્ચારતાં એક પ્રકારનો લય ઉત્પન્ન થાય છે એમ એમનું માનવું છે. દરેક પંકિતમાં આ ભારનાં નિશ્ચિત

૪ 'બૃહત્પિંગળ', પૃ. ૨૧૮–૨૨૪

૫ 'પ્રતિશબ્દ', પૃ. ૪૭–૪૯

કે એકસરખાં જ સ્થાનો નથી. કોઈ પંક્તિમાં બે, કોઈમાં ત્રણ તો કોઈમાં ચાર કે પાંચ ભાર પણ આવે. પંક્તિની આદિ શ્રુતિને બાદ કરતાં ભારનું સ્થાન નિશ્ચિત નથી.

કૃતિ અછાંદસ હોય ત્યારે આ પ્રકારના પદ્યભારના ધોરણે એમાંથી કોઈક પ્રકારના લયને બતાવવાનો પ્રયાસ જોખમી છે, કારણ કે ગુજરાતીમાં અંગ્રેજી વગેરે ભાષા જેવું સ્પષ્ટ સ્વરભાર (*accent*) નું તત્ત્વ નથી. એટલે વાક્યમાં કોઈપણ શબ્દની શ્રુતિને ભાર દઈને બોલવી હોય તો બોલી શકાય. એ ભાર મૂકવા પાછળનો હેતુ કોઈ વિશિષ્ટ અર્થને પ્રગટ કરવાનો હોય કે કોઈ ભાવને પ્રગટ કરવાનો હોય. બોલચાલની ભાષામાં આવો ભાર અર્થની ને ભાવની ભિન્ન કાકુઓ જન્માવવા માટે આવનો જ હોય છે, તે વખતે અમુક શ્રુતિ ભારપૂર્વક ઉચ્ચારાય છે. પરંતુ કોઈ પંક્તિને સાદી રીતે ન બોલતાં અમુક ભાવથી પ્રાણિત કરી બોલવી હોય તો અમુક શ્રુતિઓ પર ભાર મૂકી બોલવામાં આવે છે. આ ભાર અર્થની ભિન્નતાને વ્યક્ત કરવા માટે આવતા ભાર કરતાં જુદો છે. પણ એ પ્રકારના ભારની સહાયથી થયેલું ઉચ્ચારણ કે પઠન સામાન્ય પઠન કરતાં જુદું પડી જાય છે. આ પ્રકારના પઠનમાં નિશ્ચિત શ્રુતિઓ પર કે દરેક પંક્તિમાં શ્રુતિઓ પર આવતી ભારની સંખ્યામાં નિયમિતતા નથી હોતી એટલે એ તત્ત્વને લયનું જનક ગણવું ઉચિત નથી.

આ સંદર્ભમાં આની સાથે સંકળાયેલો બીજો મુદ્દો પણ થોડીક તપાસ માગી લે છે. એ મુદ્દો તે પઠનનો. શ્રી ઉમાશંકર જોશી કહે છે કે પદ્યમાં ગદ્ય કરતાં જુદી શ્રુતિ પર ભાર આવે છે અને તેને લીધે પદ્યના સંસ્કાર ચિત્તમાં જાગૃત થાય છે. આ વસ્તુ પઠનની રીતિ સાથે સંકળાયેલી છે.

ગુજરાતીમાં આપણે ભાષાને એકસરખી બોલતા નથી. વાતચીતમાં બોલાતી ભાષામાં ઉચ્ચારણ, કોઈ વક્તાનું ભાષણ, ગદ્યના કોઈ ખંડનું ભાવાત્મક પઠન, નાટકના સંવાદોનું પઠન ને પદ્યનું પઠન એ બધું જુદા જુદા પ્રકારનું રહેવાનું. સામાન્ય વ્યવહારની ભાષામાં ઉચ્ચારણમાં એક શબ્દનો આરંભ આગલા શબ્દના અંતમાં ભળી જાય. એને બદલે લિખિત રૂપમાં રહેલા કોઈ ગદ્યખંડનું પઠન કરવાનું હોય તો એમાં સામાન્ય વ્યવહારના ઉચ્ચારણ જેટલો વેગ નહીં હોય. દરેક ઘટકને છૂટું પાડી તેનું અસ્તિત્વ સાચવી બોલવામાં આવે. એમાં અમુક અર્થને બરોબર ઉપસાવવા માટે સમગ્ર ઉક્તિને કેટલીક જગ્યાએ ખંડિત કરી નાખવામાં આવે, કેટલાક શબ્દોની અમુક શ્રુતિને ભાર દઈને બોલવામાં આવે એવું બને. સામાન્ય ગદ્યખંડને સ્થાને કોઈ ભાવવાહી ગદ્યખંડ હોય તો સમગ્ર વક્તવ્યમાં રહેલી ભાવની છટાને ઉપસાવવા એ ગદ્યખંડમાં કેટલીક ઉક્તિઓ અમુક આરોહ–અવરોહથી બોલાય, કેટલીક જગ્યાએ પઠન ધીમું પડી જાય, કેટલીક જગ્યાએ તે ખૂબ વેગીલું બને. નાટકના સંવાદોની ભાષામાં આવું પઠન ખૂબ જ જરૂરી હોય છે તે સર્વવિદિત છે. એમાં ગદ્ય કરતાં

પદ્યનું પઠન વળી વધુ ધીમું હોય. ગદ્યમાં શબ્દોની શ્રુતિઓ ઉપર આવતા ભાર કરતાં આ ભાર વિશેષ દૃઢ હોય. પણ આ બધી પઠનની વિવિધ ભંગીઓ થઈ. આવા પઠનગત લય અને ભાષામાં અક્ષર, માત્રાની નિયત વ્યવસ્થામાંથી જન્મતો લય એ બન્ને એક માની શકાય? પઠનગત લય એમ જ્યારે આપણે કહીએ છીએ ત્યારે પઠનનું ભાવ અને અર્થને સંવાદી ઉચ્ચારણ એવો અર્થ જ અભિપ્રેત છે. ભાષાની વ્યવસ્થામાંથી જન્મતો પદ્યલય આનાથી ભિન્ન છે.[૬]

પઠનની આ વિચારણામાં આપણે જોયું કે પઠનની વિવિધ છટાઓ ઉપસાવવામાં બે તત્ત્વો મદદરૂપ બને છે. ઉક્તિનું ધીમું કે ઝડપી ઉચ્ચારણ અને શબ્દની અમુક શ્રુતિઓ પર ભાર. આ બે તત્ત્વો ભાષાના સ્વરૂપ પર અસર કરે છે. એ અસર થાય છે વાક્યરચના પર. અમુક ભાવ અને અર્થ ઉપસાવવા માટે અમુક પ્રકારની વાક્યરચના જરૂરી બને. અમુક શ્રુતિઓ પર ભાર મૂકવા માટે વાક્યના શબ્દક્રમને ફેરવવો પડે. છંદોબદ્ધ પદ્યમાં છંદના માળખામાં બેસાડવા કે પ્રાસ અનુપ્રાસ મેળવવા થતો શબ્દ–ક્રમમાં ફેરફાર અને આ ફેરફાર જુદા છે. અપદ્યાગદ્યમાં ઉચ્ચસ્તરની ઉદાત્ત ભાવનાના ઉદ્‌ઘોષ કરવા માટે વાક્યના ટુકડાઓથી, શબ્દક્રમ ફેરવવાથી, અમુક શબ્દો અધ્યાહાર રાખવાથી આ ભારનાં સ્થાનો બદલાયાં અને તેને પરિણામે તેનું પઠન ચાલુ ગદ્યથી જુદું પડી ગયેલું અનુભવાય છે. પણ એ પદ્યભાર નથી. એ પઠન પર તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નાટકોના સંવાદોમાં થતા પઠનની અસર છે એમ કહી શકાય.

અપદ્યાગદ્ય અને મુક્તપદ્ય (*free verse*) :

બ. ક. ઠાકોર વૉલ્ટ વ્હીટમાનની કવિતામાં જોવા મળતા મુક્તપદ્ય (*free verse*) જેવું અપદ્યાગદ્યને માને છે એ આપણે આગળ જોયું. વૉલ્ટ વ્હીટમાનની કવિતાના સ્વરૂપ વિશે પશ્ચિમના સાહિત્યમાં બે મતો પ્રવર્તે છે. કેટલાક એને લયયુક્ત ગદ્ય (*rhythmical prose*) માને છે, તો કેટલાક એને મુક્ત પદ્ય (*free verse*) કહે છે.[૭] જી. એસ. ફ્રેઝર વ્હીટમાન કે ડી. એચ. લોરેન્સની કવિતાને મુક્તપદ્ય કહે છે ખરા, પરંતુ એઝરા પાઉન્ડ કે ટી. એસ. એલિયટની કવિતાના મુક્તપદ્ય કરતાં એને ભિન્ન માને છે. એમનું માનવું છે કે પાઉન્ડ ને એલિયટની કવિતા નિયમિત છંદ કરતાં જુદી પડવા છતાં તેને કોઈક માપમાં (ભલે ક્યાંક અનિયમિત) મૂકી શકાય છે. 'એનસાઈક્લોપિડિયા ઓફ પોએટ્રી એન્ડ પોએટીક્સ' માં આ પ્રકારનાં મુક્તપદ્ય માટે કહ્યું છે કે,

"A term popularly, but not accurately, used to describe the poems of Walt Whitman and others whose

૬ જુઓ 'કાવ્યમાં શબ્દ', પૃ. ૧૧૦ (ભાયાણી)

7 *Encyclopedia of Poetry & Poetics. P. 288.*

verse is based not on the recurrence of stress accent in a regular, strictly measurable pattern. but rather on the irregular rhythmic cadence of the recurrence, with variations of significant phrases, image patterns, and the like" (*P. 288*)

વૉલ્ટ વ્હીટમાન કે લોરેન્સની કવિતાને તો કોઈ પણ માપમાં મૂકવાનો પ્રયત્ન વ્યર્થ છે એમ ફ્રેઝર સ્પષ્ટ કહે છે.[૮] એનસાઈક્લોપિડિયા ઓફ પોએટ્રી એન્ડ પોએટીક્સ આ પ્રકારના મુક્તપદ્ય (*vers libre*) માટે કહે છે કે

"This last can be defined as verse in which neither syllable nor metrical rules obtain, and only rhythm matters" (*884*)

આ *rhythm* ને એમાં કેવી રીતે બતાવવું એવો પ્રશ્ન પછી તેમાં કરવામાં આવ્યો, પણ એનો કોઇ ચોક્કસ ખ્યાલ એમાં આપ્યો નથી. જી. એસ. ફ્રેઝર વ્હીટમાન ને લોરેન્સની કવિતા પરથી એમાં અનુભવાતા પદ્યના સંસ્કારનું કારણ આપતાં કહે છે કે તેમની કવિતામાં વ્યાપક અર્થગત સામ્યવાળી અને પુનરાવર્તિત ઉક્તિઓ (*expansive repetition with variation*) અને વાક્છટાવાળા સમાંતરિત વાક્યો (*rhetorical parallelism*) જોવા મળે છે.

વ્હીટમાન કે લોરેન્સની કવિતાની માફક અપદ્યાગદ્યને પણ કોઈ નિયત માપમાં ઢાળી શકાય એમ નથી જ. છંદના કોઈને કોઈ માપમાં બેસી જતી પંક્તિઓ એમાંથી મળી આવે. જેમ કે નરસિંહરાવે બતાવી છે તે પંક્તિઓ[૯] :

મંદાક્રાંતા– જો ! જો ! આવ્યો વન જગવતો પ્રેમભીનો રસેન્દ્ર
વ્હાલી ! ત્હારી રસિક સખીનો રમ્ય સૌભાગ્યચન્દ્ર.

: વસંતોત્સવ :

શિખરણી– ભર્યાં આનંદોએ
અનુપમ સુખો રહે જહીં જડયાં. : વસંતોત્સવ :

હરિગીત– "પુત્રીઓ ક્યહાં શોધશે દિલના દિલાસા ?"

: જયા–જયન્ત :

---

8 '*One is wasting one's time, most of the time, trying to scan Whitman". –Metre, Rhyme and Free Verse" P 77.*

૯. "કવિતા વિચાર" પૃ. ૮૬

ગુજરાતીમાં વાક્યમાંના નિયમિત પદક્રમને ફેરવીએ છીએ. સંસ્કૃતમાં વાક્યના પદને ગમે તેમ ફેરવીએ છતાં અર્થમાં ભિન્નતા આવતી નથી. ગુજરાતી વાક્યરચના સંસ્કૃત વાક્યરચના જેટલી નમનીય નથી. એમાં કેટલેક અંશે હેરફેર થઈ શકે છે. બોલચાલની ભાષાની આ લાક્ષણિકતાનો લાભ સર્જકો ગદ્યમાં અને વિશેષ પદ્યમાં લે છે. ગદ્યમાં વ્યુત્ક્રમનું વલણ જોવા મળે છે, પરંતુ નોંધપાત્ર માત્રામાં નહીં. ત્યાં વ્યુત્ક્રમનો જે આશ્રય લેવામાં આવ્યો હોય તે ટૂંકાં વાક્યોમાં હોય અને એ વ્યુત્ક્રમ બહુધા તીવ્ર રીતે ન અનુભવાતા હોય એવા કર્તા–કર્મ કે વિશેષણ–વિશેષ્યના વ્યુત્ક્રમો પૂરતો સીમિત હોય છે.

વ્યુત્ક્રમનો વિપુલ માત્રામાં અને તેના સફળ વૈવિધ્ય સાથે લાભ લેવાતો હોય તો તે પદ્યમાં. કર્તા–ક્રિયાપદ, કર્મ–ક્રિયાપદ, વિશેષણ વિશેષ્ય, ઉદ્દેશ્ય-વિધેય એમ દરેક પ્રકારના વ્યુત્ક્રમોનો આશ્રય એમાં લેવામાં આવે છે. આ વ્યુત્ક્રમ કરવા પાછળ ઘણાં કારણો પદ્યમાં જોવા મળશે. ઘણી વખત ભાવ કે અર્થને ઉત્કટ રીતે પ્રગટ કરવા, ઘણી વખત છંદમાં શબ્દને ગોઠવવા, ઘણી વખત પ્રાસ સાધવા માટે એમ વિવિધ કારણો એની પાછળ બતાવી શકાય. વ્યુત્ક્રમથી પદ્યની વાક્યરચનાનું પોત ગદ્યની વાક્યરચનાના પોત કરતાં સાવ જુદું પડી જાય છે. વ્યુત્ક્રમનો આશ્રય લેવાથી સંયોજકોને 'છ' કે 'હો' ધાતુના ક્રિયાપદોની બાદબાકી ઘણી જગ્યાએ થઈ જાય છે. તેથી અભિવ્યક્તિ વધુ સઘન બને છે.

અપદ્યાગદ્યમાં પણ વ્યુત્ક્રમનો આશ્રય વ્યાપકપણે અને તેના પૂરા વૈવિધ્ય સાથે લેવામાં આવ્યો છે. એટલે અપદ્યાગદ્યનું વાક્યબંધારણ પદ્યના વાક્યબંધારણ જેવા સંસ્કાર ચિત્ત પર પાડે છે.

વ્યુત્ક્રમને લીધે કવિતામાં પદ્યત્વના સંસ્કાર અનુભવાય છે એ ખ્યાલ ગુજરાતી સાહિત્યમાં સારી પેઠે દૃઢ થયો છે. છંદના કોઈ માપમાં હોય છતાં જો એમાં વ્યુત્ક્રમ ન હોય તો એ ગદ્યાળુ બની જાય છે એવો સૂર કાન્તનાં કાવ્યોની કેટલીક પંક્તિઓ માટે આપણને સાંભળવા મળે જ છે. જેમકે

> "ઘેલી બની બધી સૃષ્ટિ રસમાં હાલ ન્હાય છે,
> હાલ એક જ પાંડુના હૈયામાં કૈંક થાય છે." ('વસંતવિજય')[૧૧]

નાનાલાલના છંદોબદ્ધ 'કુલયોગિની' કાવ્યની પંક્તિ–

> "લીમડાની શીળી છાયા આંગણે પાથરી હતી."
>
> ('કુલયોગિની')

કે. હ. ધ્રુવનો વનવેલી ચતુરક્ષર સંધિઓના આવર્તનથી બનેલો હોવા છતાં તેમાં

૧૧ જુઓ 'કાવ્યમાં વ્યુત્ક્રમ' એ લેખ, 'કાવ્યભાવન' પૃ. ૮. હીરા પાઠક

વ્યુત્ક્રમનો આશ્રય ન લેવાવાને લીધે નરસિંહરાવને એ ગદ્યના સંસ્કાર જન્માવનો જ લાગેલો.[૧૨]

છંદોબદ્ધ હોય છતાં વ્યુત્ક્રમનો આશ્રય કવિ ન લે તો એવી પંક્તિઓ ગદ્યાળુ બની જાય છે એ છાપ ગુજરાતી કવિતાવિવેચનમાં વ્યાપક છે. વ્યુત્ક્રમનો આશ્રય નથી લેવાયો એવી અપદ્યાગદ્યની પંક્તિઓ પણ ઉપર જોઈ તેવી છંદોબદ્ધ પંક્તિઓ જેવી જ ગદ્યાળુ લાગે છે. જેમકે

૧. ગુલછડી સમોવડી | એક સુન્દર બાલિકા હતી.
૨. બાએ કહ્યું છે કે | રમણને વાડીએ મોકલજે.
૩. જેમણે અમરોને જન્મ દીધા | તે જગતની માતાઓને ધન્ય છે.
૪. પુરુષ ને પ્રકૃતિની બેલડી જ | નવબ્રહ્માંડ સરજે છે.

એટલે અક્ષર કે માત્રાની નિયત ગણતરી ઉપરાંત આ વ્યુત્ક્રમનું તત્ત્વ પણ પદ્યત્વના સંસ્કાર જન્માવવા માટે જરૂરી મનાયું છે. નિયત છંદનું એકમ ન હોવા છતાં અપદ્યાગદ્યમાં આ વ્યુત્ક્રમનું તત્ત્વ હોવાને લીધે તે ચિત્ત પર પદ્યના સંસ્કાર જન્માવે છે. જેમકે નીચેની વાક્યરચનાઓ જોઈએ :

૧ "હિમાદ્રિનો એક ચ્હડાવ ચ્હડે છે
દૈત્યોને જીતીને આવતો કુમાર;
દેવગિરિનો બીજો ચ્હડાવ ચ્હડે છે
કુમારને વધાવવા આવતી રાજકુમારી." : જયા-જયન્ત :

૨ "હોલવાતા ભાસે છે ચન્દ્ર ને સૂર્ય
નિજ આત્મજોના અંધકાર નિહાળીને.
નિરખું છું ગિરિદેશનેયે
અગ્નિની જવાળામાં નહાતો.
પડે છે–પડે છે જાણે
મ્હારાયે માથેથી મુગટ !" : જયા-જયન્ત :

૩ 'ગદા ઉપાડી મ્હારાં કુલજનો
ઊભાં છે મ્હારી મૂર્તિ ભાંગવાને." : ઇન્દુકુમાર-૧ :

હવે આ પંક્તિઓનું વાચન આપણા ચિત્ત પર જે સંસ્કાર પાડે છે તે પદ્યાનુકારી વિશેષ છે. પરંતુ એ પંક્તિઓમાંથી વ્યુત્ક્રમ દૂર કરીને લખીએ તો એ ગદ્ય જેવા સંસ્કાર ચિત્ત પર પાડશે. જેમકે

૧ દૈત્યોને જીતીને આવતો કુમાર

---

૧૨ 'કવિતાવિચાર', પૃ. ૧૭૫

હિમાદ્રિનો એક ચ્હડાવ ચ્હડે છે.
(ને) કુમારને વધાવવા આવતી રાજકુમારી
દેવગિરિનો બીજો ચ્હડાવ ચ્હડે છે. ('જયા-જયન્ત')

૨ નિજ આત્મજોના અંધકાર નિહાળીને
ચંદ્ર ને સૂર્ય હોલવાતા ભાસે છે.
ગિરિદેશનેય અગ્નિની જ્વાળામાં
નહાતો નિરખું છું.
જાણે મ્હારેય માથેથી
મુગટ પડે છે– (પડે છે.) ('જયા-જયન્ત')

૩ મ્હારાં કુલજનો ગદા ઉપાડી
મ્હારી મૂર્તિ ભાંગવાને ઊભાં છે. ('ઈન્દુકુમાર-૧')

ટુકડાઓ પાડીને લખી હોવા છતાં આ વાક્યરચનાઓ હવે ચિત્ત પર ગદ્યના જ સંસ્કાર પાડે છે. એટલું જ નહીં વ્યુત્ક્રમને દૂર કરતાં એમાં કૌંસમાં મૂક્યા છે એવા કોઈક શબ્દો મૂકવાની અપેક્ષા ઊભી થાય છે તો બીજા ઉદાહરણમાં કૌંસમાં મૂકેલો શબ્દ એની અન્વર્થકતા ગુમાવી બેઠો છે. વ્યુત્ક્રમ દૂર થવાથી સમગ્ર ઉક્તિની ભાવ–સમર્પકતાને કેટલી અસર પહોંચે છે એ વાત આપણે અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યક્તિક્ષમતા તપાસતી વખતે કરીશું.

લોપ :

અપદ્યાગદ્યની બીજી વિશેષતા તે પદોના લોપની છે. અપદ્યાગદ્યમાં ત્રણ પ્રકારનાં પદોનો લોપ ઘણી જગ્યાએ જોવા મળે છે.

૧. સંયોજકોનો લોપ
૨. કર્તા–કર્મ તરીકે કામ કરતાં સર્વનામોનો લોપ
૩. 'છ' અને 'હો' ધાતુનાં ક્રિયાપદોનો લોપ

૧. સંયોજકોનો લોપ :

અપદ્યાગદ્યમાં વાક્ય વાક્યને સાંધનાર 'ને', 'અને', 'પછી', 'હવે', 'જ્યારે', 'ત્યારે' જેવા સંયોજકોનો લોપ ઘણી જગ્યાએ જોવા મળે છે. જેમકે

૧. "જીતીને આવજે એ.
(ત્યારે) આપીશ તું ઇચ્છે છે તે.
(પણ) નથી આજે એ અમૃતનો અવસર." ('જયા-જયન્ત')

૨ "જયન્ત ! ત્હારી હાકલ વાગી,
(ને) આજથી ઊગ્યો જાણ્યો મ્હેં
સુન્દરીઓના કલ્યાણનો ભાણ.
(જેવાં) પડે છે ચન્દ્રી ઉપર સૂર્યનાં તેજ,
(અને) તે ચન્દ્રિકા પ્રકાશે છે પૂરણજ્યોત;
એવાં ત્હારાં તેજ પ્રગટ્યાં મ્હારામાં,
ને (તેથી) જનમ્યો મ્હારો બ્રહ્મજન્મ.
(હવે) આજથી હું બ્રહ્મચારિણી બ્રહ્મધામની.
(અને) બ્રહ્મવનમાં માંડીશ મ્હારો આશ્રમ
ત્હારી અનસ્ત અમૃતચન્દ્રિકામાં." ('જયા–જયન્ત')

૩. "મ્હે પોપી, ધવરાવી (ને) ઉછેરી.
(હવે) આજ પધાર્યા છો પાછા
પોતાની કહી પારકી કરવા." ('જયા–જયન્ત')

૪. "તે દિવસે હિમગંગા ઊતરી.
(ત્યારે) દેવગિરિનું શિખર ડોલ્યું;
(પછી) ગગનના સ્તંભ સમોવડ
દેવદારુના વૃક્ષરાજ પાડ્યા, ઉખાડ્યા,
(અને) વનેવન ખીણેખીણ ને ગુફાગુફામાં,
મેઘદુંદુભિના મહાશબ્દ સરીખડી,
ધ્વનિ અને પ્રતિધ્વનિની ગર્જનપરંપરા
ગજાવી જગતને જગાડ્યું.
(ત્યારે) અમૃતના હાથે ઉગારી લીધી કુમારે
એ વમળધોધના મૃત્યુમુખમાંથી મ્હને." ('જયા–જયન્ત')

ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોમાં કૌંસમાં મૂકેલા સંયોજકો લોપાયેલા છે. ગદ્યમાં આ પ્રકારનો લોપ સહજ નથી. પદ્યમાં સહજ છે. કાંતના 'દેવયાની' કાવ્યમાંથી એક દૃષ્ટાંત લઈએ.

ધરી હૈયા સાથે મૃદુ આલિંગન કર્યું;
(અને) વહીને ઓષ્ઠેથી મધુર વદને ચુંબન કર્યું;
કરી નીચી હાવાં સજલ નયને એ નિરખતો,
(ને) છવાયેલું હર્ષે વદન દિસતાં હર્ષિત થતો.

સંયોજકોના આ પ્રકારના લોપથી વાક્યો વાક્યો વચ્ચે અર્થની દૃષ્ટિએ તાર્કિકતાનો જે અનુભવ ગદ્યમાં થાય છે એ અનુભવ અહીં દબાઈ જાય છે. તેથી વાક્ય વાક્ય વચ્ચે બંધાતા ભાવતત્ત્વને પ્રધાનતા મળે છે.

૨. "કદ્રુપ કાળી અતિઘોર આકૃતિ (છે),
બે શુંગ ઉંચાં, શિર નાનું કૂબડું (છે);
બે હાથ વાંકા, પગ (છે) સ્થુલ ટૂંકડા
ગાંઠો ભરેલું (છે) સહુ અંગ એહનું" ('રાઈનો પર્વત')

૩ "એક વાટ (છે) રણવાસની રે,
બીજી (છે) સિંહાસન વાટ;
ત્રીજી વાટ (છે) શોણિતની સરિતે,
હો ! શૂરનાં સ્નાનનો (છે) ઘાટ;" ('વીરની વિદાય')

અહીં જોઈ શકાશે કે 'છ' નાં રૂપો અપેક્ષિત હોવા છતાં અનુક્ત રખાયા છે. એમને અનુક્ત રાખવાથી અર્થબોધમાં કોઈ મુશ્કેલી કે સંદિગ્ધતા ઉત્પન્ન થતાં નથી. ગુજરાતી કવિતાએ આપણી વાક્યરચનાની આવી લોપની શક્તિનો ખૂબ કુશળતાપૂર્વક લાભ ઉઠાવ્યો છે. નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય પણ એનો લાભ લે છે.

ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો :

'છ' નાં રૂપોનો લોપ થયો હોય એવાં ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો અપદ્યાગદ્યમાં ઘણાં જોવા મળે છે એ આપણે ઉપર જોયું. પરંતુ એ ઉપરાંત અન્ય ક્રિયાપદોનો લોપ થયો હોય એવાં વાક્યો પણ અપદ્યાગદ્યમાં જોવા મળશે. ક્યારેક કોઈ ક્રિયાપદની અપેક્ષા જ ન જન્મતી હોય એવાં ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો પણ એમાં જોવા મળે છે. જેમકે

અ. ૧. "દેવી દર્શાવે તે માર્ગે દીકરીઓ,
ને શાણીને માર્ગે સાહેલડી (જાય)". ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૨. જયા : "છૂટયાં બ્હેન ! પણ ક્યહાં જવા ?
તેજબા: "ઝુંડમાંથી જગતમાં (જવા કે જઈએ)
ને જગતમાંથી જગન્નાથ પાસે (જવા કે જઈએ)"

૩. કાશીરાજ: "આજ નહીં, અક્ષયતૃતીયાએ (જઈશું)"
('જયા–જયન્ત')

બ. જયા : "કફની ! કફની ! ભેખ ! સંન્યસ્ત !
ઘડીના કે સદાના,
દિલના કે દેહના".

૨. 'બાલક એટલે તો કલ્લોલતું પંખી." ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૩. કાન્તિ: "દેહના ધર્મને દેહના થાક,
મનુષ્ય એટલે જ અવધિ, મર્યાદા." ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૪. કાન્તિ: "દેવ ! અહીંનો આજનો નરદેહ
તે કાલનો નારકી કે નારાયણ ?" ('ઈન્દુકુમાર–૧')

હવે આ પ્રકારની વાકયરચના છંદોબદ્ધ કાવ્યો અને ગીતોમાં પણ જોવા મળશે. જેમકે

૧. "અંધારાનાં પ્રલયજલથી યામિની પૂર્ણ ઘોર (દેખાય છે),
સ્વેચ્છાના વા કુટિલ કૃતિના મંદ્ર અવ્યકત શોર (સંભળાય છે)"
('ચક્રવાકમિથુન')

૨, "ઝાંખાં ભૂરાં ગિરિ ઉપરનાં એકથી એક શૃંગ (દેખાય છે)
વર્ષાકાલે જલધિજલના હોય જાણે તરંગ (એવા લાગે છે)" ('ચક્રવાકમિથુન')

૩. "ઊંચા આકાશ, મ્હારી બ્હેનડી !
આભલાની આછી આછી ચૂંદડી;
મહીં તારાની ભાત–
મહીં તારાની ભાત;
ઊંચા આકાશ, મ્હારી બહેનડી !" ('અલી, કોયલડી')

ઉપરની ચર્ચા પરથી એ સ્પષ્ટ બને છે કે વાક્યરચનાની બાબતમાં ગુજરાની કવિતામાં પદ્યશૈલીની જે લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળે છે તે બધી લાક્ષણિકતાઓ અપદ્યાગદ્યની વાકયરચનાઓ બતાવે છે. એટલે વાકયરચનાની ભાત બાબતમાં તે ગદ્યશૈલી કરતાં પદ્યશૈલીની વિશેષ નજીક છે. હંમેશાં વાકયરચનાની ભાત કોઈપણ શૈલીની વિશિષ્ટ મુદ્રા અંકિત કરવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે. રૂઢ છંદોમાં વહેની ન હોવા છતાં અપદ્યાગદ્યશૈલીની વાકયરચનાની ભાતો પદ્યશૈલીના જેવી હોવાને લીધે એ તત્ત્વ આપણા ચિત્ત પર પદ્યના સંસ્કાર ઉપસાવવામાં મહત્ત્વનું કારણ બની રહે છે.

વાકયોના ટુકડા :

નાનામોટા પંક્તિખંડો એ અપદ્યાગદ્યની એક બીજી નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા છે. આ પ્રકારના પંક્તિખંડો તત્કાલીન ગુજરાતી પદ્ય કે ગદ્ય કોઈ શૈલીમાં જોવા મળતા નથી. કાંત અને બીજા કોઈક કવિઓની કવિતામાં છંદને અભ્યસ્ત બનાવવાનું વલણ જોવા મળે છે, પણ ત્યાં છંદના અમુક યતિ સુધીના નિશ્ચિત અક્ષરોવાળા ખંડો પાડવામાં આવેલા દેખાય છે. બાકી બીજી ગુજરાતી કવિતામાં તો છંદની પંક્તિઓ અક્ષર કે માત્રાની, યતિની ને તાલની નિયમિતતાને લીધે એક સરખી ચુસ્ત અને સંઘેડાઉતાર લાગતી. પંક્તિ પૂરી થયે વાકય કે વાકયનો અમુક અર્થવાહી અંશ પૂરો થતો હોય. ઠાકોરે છંદોમાં અર્થાનુસારી યતિ દાખલ કરી ત્યારથી અર્થ બીજી પંક્તિમાં રેલાતો થયો. પણ ઠાકોર પંક્તિઓને તોડી નાખવા સુધી આગળ નથી ગયા. એ પરિસ્થિતિમાં તે સમયે નાનાલાલે કરેલી આવી નાનામોટી પંક્તિઓ અને તે દ્વારા

૨. "કદ્રુપ કાળી અતિઘોર આકૃતિ (છે),
બે શુંગ ઉંચાં, શિર નાનું કૂબડું (છે);
બે હાથ વાંકા, પગ (છે) સ્થુલ ટૂંકડા
ગાંઠો ભરેલું (છે) સહુ અંગ એહનું" ('રાઈનો પર્વત')

૩ "એક વાટ (છે) રણવાસની રે,
બીજી (છે) સિંહાસન વાટ;
ત્રીજી વાટ (છે) શોણિતની સરિતે,
હો ! શૂરનાં સ્નાનનો (છે) ઘાટ;" ('વીરની વિદાય')

અહીં જોઈ શકાશે કે 'છ' નાં રૂપો અપેક્ષિત હોવા છતાં અનુક્ત રખાયા છે. એમને અનુક્ત રાખવાથી અર્થબોધમાં કોઈ મુશ્કેલી કે સંદિગ્ધતા ઉત્પન્ન થતાં નથી. ગુજરાતી કવિતાએ આપણી વાક્યરચનાની આવી લોપની શક્તિનો ખૂબ કુશળતાપૂર્વક લાભ ઉઠાવ્યો છે. નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય પણ એનો લાભ લે છે.

ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો :

'છ' નાં રૂપોનો લોપ થયો હોય એવાં ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો અપદ્યાગદ્યમાં ઘણાં જોવા મળે છે એ આપણે ઉપર જોયું. પરંતુ એ ઉપરાંત અન્ય ક્રિયાપદોનો લોપ થયો હોય એવાં વાક્યો પણ અપદ્યાગદ્યમાં જોવા મળશે. ક્યારેક કોઈ ક્રિયાપદની અપેક્ષા જ ન જન્મતી હોય એવાં ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો પણ એમાં જોવા મળે છે. જેમકે

અ. ૧. "દેવી દર્શાવે તે માર્ગે દીકરીઓ,
ને શાણીને માર્ગે સાહેલડી (જાય)". ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૨. જયા : "છૂટયાં બ્હેન ! પણ ક્ય્હાં જવા ?
તેજબા: "ઝુંડમાંથી જગતમાં (જવા કે જઈએ)
ને જગતમાંથી જગન્નાથ પાસે (જવા કે જઈએ)"

૩. કાશીરાજ: "આજ નહીં, અક્ષયતૃતીયાએ (જઈશું)"
('જયા–જયન્ત')

બ. જયા : "કફની ! કફની ! ભેખ ! સંન્યસ્ત !
ઘડીના કે સદાના,
દિલના કે દેહના".

૨. 'બાલક એટલે તો કલ્લોલતું પંખી." ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૩. કાન્તિ: "દેહના ધર્મને દેહના થાક,
મનુષ્ય એટલે જ અવધિ, મર્યાદા." ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૪. કાન્તિઃ "દેવ ! અહીંનો આજનો નરદેહ
તે કાલનો નારકી કે નારાયણ ?" ('ઈન્દુકુમાર–૧')

હવે આ પ્રકારની વાક્યરચના છંદોબદ્ધ કાવ્યો અને ગીતોમાં પણ જોવા મળશે. જેમકે

૧. "અંધારાનાં પ્રલયજલથી યામિની પૂર્ણ ઘોર (દેખાય છે),
સ્વેચ્છાના વા કુટિલ કૃતિના મંદ્ર અવ્યક્ત શોર (સંભળાય છે)"
('ચક્રવાકમિથુન')

૨, "ઝાંખાં ભૂરાં ગિરિ ઉપરનાં એકથી એક શૃંગ (દેખાય છે)
વર્ષાકાલે જલધિજલના હોય જાણે તરંગ (એવા લાગે છે)" ('ચક્રવાકમિથુન')

૩. "ઊંચા આકાશ, મ્હારી બ્હેનડી !
આભલાની આછી આછી ચૂંદડી;
મહીં તારાની ભાત–
મહીં તારાની ભાત;
ઊંચા આકાશ, મ્હારી બહેનડી !" ('અલી, કોયલડી')

ઉપરની ચર્ચા પરથી એ સ્પષ્ટ બને છે કે વાક્યરચનાની બાબતમાં ગુજરાતી કવિતામાં પદ્યશૈલીની જે લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળે છે તે બધી લાક્ષણિકતાઓ અપદ્યાગદ્યની વાક્યરચનાઓ બતાવે છે. એટલે વાક્યરચનાની ભાત બાબતમાં તે ગદ્યશૈલી કરતાં પદ્યશૈલીની વિશેષ નજીક છે. હંમેશાં વાક્યરચનાની ભાત કોઈપણ શૈલીની વિશિષ્ટ મુદ્રા અંકિત કરવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે. રૂઢ છંદોમાં વહેતી ન હોવા છતાં અપદ્યાગદ્યશૈલીની વાક્યરચનાની ભાતો પદ્યશૈલીના જેવી હોવાને લીધે એ તત્ત્વ આપણા ચિત્ત પર પદ્યના સંસ્કાર ઉપસાવવામાં મહત્ત્વનું કારણ બની રહે છે.

વાક્યોના ટુકડા :

નાનામોટા પંક્તિખંડો એ અપદ્યાગદ્યની એક બીજી નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા છે. આ પ્રકારના પંક્તિખંડો તત્કાલીન ગુજરાતી પદ્ય કે ગદ્ય કોઈ શૈલીમાં જોવા મળતા નથી. કાંત અને બીજા કોઈક કવિઓની કવિતામાં છંદને અભ્યસ્ત બનાવવાનું વલણ જોવા મળે છે, પણ ત્યાં છંદના અમુક યતિ સુધીના નિશ્ચિત અક્ષરોવાળા ખંડકો પાડવામાં આવેલા દેખાય છે. બાકી બીજી ગુજરાતી કવિતામાં તો છંદની પંક્તિઓ અક્ષર કે માત્રાની, યતિની ને તાલની નિયમિતતાને લીધે એક સરખી ચુસ્ત અને સંધેડાઉનાર લાગતી. પંક્તિ પૂરી થયે વાક્ય કે વાક્યનો અમુક અર્થવાહી અંશ પૂરો થતો હોય. ઠાકોરે છંદોમાં અર્થાનુસારી યતિ દાખલ કરી ત્યારથી અર્થ બીજી પંક્તિમાં રેલાતો થયો. પણ ઠાકોર પંક્તિઓને તોડી નાખવા સુધી આગળ નથી ગયા. એ પરિસ્થિતિમાં તે સમયે નાનાલાલે કરેલી આવી નાનામોટી પંક્તિઓ અને તે દ્વારા

પાડેલા વાક્યના ટુકડાઓ ગુજરાતી ગદ્ય અને પદ્યની બન્ને શૈલી માટે નવી કહી શકાય એવી વાત હતી.

પરંતુ આવા ખંડો પાડીને નાનાલાલે પોતાની આ શૈલીને પદ્યમાં ખપાવવાની કોશિશ કરી છે એવું નરસિંહરાવ અને બીજા વિવેચકોએ માન્યું. એટલે જો આ પ્રમાણે ટુકડા પાડ્યા વગર અપદ્યાગદ્યને લખવામાં આવે તો તે ગદ્યની જેમ જ સરળ રીતે વાંચી શકાય છે એમ પણ માનવામાં આવ્યું. આનો અર્થ એમ જ થયો કે મુદ્રણની આ દૃશ્યકરામતથી નાનાલાલે પોતાની આ ગદ્યશૈલીને પદ્ય તરીકે ખપાવવાની ધૃષ્ટતા કરી છે. આ માન્યતામાં સહેજે નજરમાં આવે એવી એક વાત ભુલાઈ ગઈ કે આ પંક્તિઓ છંદોબદ્ધ કવિતાની પંક્તિઓ જેવી નિશ્ચિત માપવાળી નથી, પણ અસમાન છે. સ્વ. પાઠકે નોંધ્યું છે તેમ નાનામાં નાની પંક્તિ ત્રણ અક્ષરની અને મોટામાં મોટી એકવીસ અક્ષરની[૧૩] છે. વાતને વધુ સ્પષ્ટ કરવા 'જયા-જયન્ત' માંથી અપદ્યાગદ્યના સંવાદના બે નમૂનાઓને સાદા ગદ્યની જેમ આવા ખંડો પાડ્યા વગર લખી જોઈએ.

૧. જયા : "છેતરી, માતાએ મ્હને છેતરી. માતા થઈ છેતરી મ્હને ? પુત્રીઓ ક્યહાં શોધશે દિલના દિલાસા ? જાઓ. ભસ્મ થાઓ, વસન્ત-ચોકના શણગાર !

સ્હવારે પૂછ્યું, શું છે ? તો ક્હે, વસન્તનો છે ઉત્સવ, બપ્પોરે પૂછ્યું, શું છે ? તો કહે, વિધાત્રીની છે પૂજા, તે આવજે સજીને સોળે સણગાર. છેતરી, માતાએ છેતરી પુત્રીને. નહીં, નહીં સ્વીકારે જયા જન્માન્તરેયે કાશીરાજેન્દ્રને".

૨. કાશીરાજ : "આજ નહીં, અક્ષયતૃતીયાએ. ઊઘડશે આપણાયે તે દિવસે અક્ષયસુખના ભંડાર. નિત્યમુહૂર્તના તે પુણ્યોજ્જવળ દિવસે અવનીની ઉપર ગુંથાશે બ્રહ્મજ્યોતમાં ક્ષત્રિયજ્યોત, ને જન્મશે ઉદ્ધાર આર્યાવર્તના. ત્હમારું બ્રાહ્મ સૌન્દર્ય –"

ઉપરના બે નમૂનાઓ સાદા ગદ્યની જેમ મૂકી વાંચતા એ ટુકડા પાડી મૂકાયેલા સંવાદ જેવા જ સંસ્કાર ચિત્ત પર પાડે છે. એટલે અપદ્યાગદ્યને પદ્ય તરીકે ખપાવવાની યુક્તિરૂપે આ ટુકડાઓ પડ્યા હોય એ વાત સ્વીકારી શકાય એમ નથી.

દરેક પંક્તિ એકએક (એક અથવા કોઈકોઈ વાર વધુ એમ પણ કહે છે.) ભાવોર્મિની પૂર્ણ સ્થિતિનું પ્રતિબિમ્બ છે એ નાનાલાલના પોતાના અભિપ્રાયમાં પણ તથ્ય નથી. નરસિંહરાવે ઉદાહરણથી એ વાતને યોગ્ય રીતે સ્પષ્ટ કરી છે તે આપણે આગળ જોયું.

૧૩. "અ. ગુ. કા. સા." પૂ. ૮૮

તો આ પ્રકારના પંકિતખંડો કરવાનું પ્રયોજન શું ? ચાલુ વાતચીતમાં ભાવની વિવિધ ભંગીઓ પ્રગટ કરવા માટે વ્યકિત ભાર, ઉચ્ચારણનો સૂર, આરોહ–અવરોહ શબ્દક્રમ એ બધાનો આશ્રય લે છે. વ્યકિતની પોતાની બોલવાની છટા પણ એમાં ભળે. આને લીધે નિત્યના વ્યવહારની ભાષામાં પણ અર્થ અને ભારના ખંડો પડતા હોય છે. અપદ્યાગદ્યમાં પણ આ રીતે અર્થ કે ભારને લીધે થયેલા ખંડો જોવા મળે છે. એમાં વાકયના સમગ્ર અર્થને બે ત્રણ ખંડોમાં સમતોલ રીતે વહેંચી નાખવાનું વલણ જોવા મળે છે. કયારેક સંયોજકથી જોડાયેલાં વાકયો કે પદસમૂહને બે પંકિતઓમાં સામસામે મૂકવામાં આવે છે, જેમકે

"મુગટ માથે શોભે,

ને મુગટ પર કલગી વિરાજે".

વ્યુત્ક્રમવાળી રચનામાં કર્મ ને કર્મવર્ધક શબ્દસમૂહને છૂટો પાડવા ટુકડા પડયા હોય. જેમકે

શીખી લીધો છે છેડતાં

એ અજબ માધુર્યનો બોલ.

ઉપમાન–ઉપમેય સંબંધને પ્રગટ કરવા ટુકડા પડયા હોય. જેમકે

મોતીની ઝૂલતી સેરો શાં

ભમ્મર ઉપર પરસેવાનાં ઝાલ......

આવા અર્થાનુસારી ટુકડા પાડવા પાછળ બીજાં પણ અનેક તત્ત્વો કારણભૂત બતાવી શકાય. આ પ્રકારના વાકયટુકડાઓ વ્યવહારભાષાની ભોંય ઉપર પડેલા છે. એટલે વ્યવહારભાષાની એક લઢણને અભિવ્યકિતની એક પ્રયુકિત (*device*) નાનાલાલે બનાવી. એક વાકયના ટુકડાઓમાંથી બનેલી બે કે ત્રણ પંકિતઓની અક્ષર સંખ્યામાં ઝાઝો તફાવત નથી હોતો એ વાત સ્વ. પાઠકે બતાવી છે તે આપણે આગળ જોયું. પણ એ દિશામાં એથી વિશેષ કોઈ માપ શોધવાની મથામણ વ્યર્થ છે. એટલું કહી શકાય કે મુખ્ય અર્થવાહક શબ્દોને લક્ષમાં લઈએ તો એવા શબ્દો દરેક પંકિતમાં સામાન્ય રીતે ત્રણ અથવા ચાર જોવા મળે છે. કોઈક વખત બે તો કોઈક વખત પાંચે જોવા મળે. પણ સામાન્ય નિયમ તરીકે ત્રણ કે ચાર હોય છે. અલબત્ત આટલી નોંધ ઉપરાંત એ દિશામાં પણ આગળ વધી શકાય એમ નથી. અક્ષરસંખ્યા કે માત્રાસંખ્યાના બંધવાળી રચનાઓમાં અનુભવાતી પંકિતની ચુસ્તતામાંથી એ છૂટકારો હતો. આ પ્રકારના ટુકડાઓ પાડી થતા પઠનથી એમાં બોલચાલની ભાષાની નજીક લઈ જાય એવો આરોહ–અવરોહ પેદા થાય છે. અને તેથી જ આવા વાક્યખંડો અર્થને ઉત્કટપણે પ્રગટ કરવામાં જરૂરી બને છે.

સમાંતરિત વાક્યો :

અપદ્યાગદ્યની બીજી લાક્ષણિકતા તે એમાં જોવા મળતી સમાંતરિત વાક્યરચનાઓ. કવિતામાં બે પંક્તિના શબ્દો કે શબ્દઝૂમખાની વચ્ચે અનુરૂપતા કે સંવાદ અનુભવાય ત્યારે એવી વાક્યરચના સમાંતરિત વાક્યરચના કહેવાય છે.[૧૪] ઉત્કટ ભાવની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ માટેનું આ પ્રકારની રચનાઓ પ્રાથમિક સાધન ગણાઈ છે. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં બાઈબલની શૈલી કે વોલ્ટ વ્હીટમાન જેવા કવિઓની કવિતામાં આ પ્રકારની વાક્યરચનાઓને ભાવઅભિવ્યક્તિ માટે ખૂબ ઉપયોગમાં લેવામાં આવી છે. વાગ્મિતાવાળી શૈલીમાં પણ આ પ્રકારની વાક્યરચનાઓ જોવા મળે છે. એના કેટલાક પ્રકારો આપણે હવે જોઈએ.

બે વાક્યોની વચ્ચે જ્યારે સમાંતરતા હોય ત્યારે વાક્યોના બાહ્ય માળખામાં સામાન્ય રીતે ત્રણ પરિસ્થિતિ જોવા મળે છે.

૧. એક વાક્યમાં અને તેની સાથેના બીજા વાક્યમાં શબ્દસંખ્યા સરખી, તેમનો ક્રમ સરખો અને સમાન સ્થાને આવતા શબ્દોનો વ્યાકરણી મોભો પણ સરખો હોય. પણ બન્ને વાક્યોના શબ્દો બધા જુદા જુદા હોય અને તેમના અર્થ પણ જુદા જુદા હોય.

હવે આ પ્રકારના માળખામાં એ વાક્યો વચ્ચે અર્થની દૃષ્ટિએ જુદો જુદો સંબંધ બંધાય છે.

૧ એ અર્થ પુષ્ટિનો હોય. એટલે કે બીજું વાક્ય પહેલા વાક્યના અર્થની પુષ્ટિ કરતું હોય. જેમકે નીચેનું દૃષ્ટાંત જોઈએ.

"ઓળખે છે અનીતિ કે નીતિને ?
સુણ્યા છે શીલ કે સદાચાર ?" ('જયા-જયન્ત')

અહીં બીજા વાક્યનો અર્થ પ્રથમ વાક્યના અર્થને પુષ્ટ કરે છે.

૨ બીજા વાક્યનો અર્થ પ્રથમ વાક્યના અર્થનો પર્યાય હોય. જેમકે

"વિસર્જન થાઓ સારાંનીયે લાલસાઓ,
શુભનીયે આસક્તિ અસ્ત પામો !" ('જયા-જયન્ત'

અહીં શબ્દોનો ક્રમ થોડો ફેરવાયો છે. પણ સમગ્ર રચના સમાંતરિત જ છે અને એમાં બીજા વાક્યનો અર્થ પહેલા વાક્યનો પર્યાયવાચક છે.

---

14. *"In poetry a state of correspondence between one phrase, line, or verse with another".*
—*'Encycopedia of Poetry & Poetics,'* (*P. 599*)

૩ બીજું વાકય પ્રથમ વાકયના અર્થનો વિરોધ કરતું હોય.

"ત્હમારાં જીવન જીવનનાં
અમારાં દિવસ દિવસનાં" ('જયા–જયન્ત')

૨. બે વાકયોમાં બધા શબ્દો નહીં, પરંતુ થોડાક શબ્દો જુદા હોય અને થોડાક શબ્દો એના એ પુનરાવર્તિત થતા હોય છે. એ સિવાયની બીજી લાક્ષણિકતાઓ પહેલા જેવી જ હોય. એમાં પણ અર્થની દૃષ્ટિએ પુષ્ટિનો, પૂરકનો કે વિરોધનો અર્થ બે વાકયો વચ્ચે રહેલો હોય. જેમકે

૧. બીજું વાકય પહેલા વાકય કરતાં વિશેષના અર્થને પ્રગટ કરતું હોય. જેમકે

"રમણની આંખો ઉત્સાહિની હતી,
સુભદ્રાની આંખો સ્નેહાંજની હતી." ('વસતોત્સવ')

અહીં 'આંખો' અને 'હતી' શબ્દો સમાન છે. બીજા બે શબ્દો જુદા છે. બન્ને વાકયોમાં કર્તાની આંખનો વિશેષ પ્રગટ થયો છે.

૨. બીજું વાકય પ્રથમ વાક્યના અર્થનો વિરોધ કરતું હોય :

"આત્માને માણવાની છે અનન્તતા,
દેહને માણવાની છે અવધો." ('જયા–જયન્ત')

૩. બીજું વાકય પ્રથમ વાકયના દૃષ્ટાંતરૂપ હોય :

"દાંતને કર્કશ લાગે
તે ભોજન નહીં,
આત્માને કર્કશ લાગે
તે સત્ય નહીં." ('વસંતોત્સવ')

૩. એક શબ્દ સિવાય બીજા શબ્દો સમાન હોય અને એમની વચ્ચે પુષ્ટિ કે સમર્થનના અર્થનો સંબંધ રહેલો હોય. જેમકે

"પૂર્વમાં મનુકુલની જન્મભૂમિ છે,
પૂર્વમાં મનુકુલનો ઇતિહાસ છે." ('વસંતોત્સવ')

જ્યારે એક સિવાયના બધા શબ્દો એના એ હોય ત્યારે સમાંતરતાની છાપ કરતાં વિશેષ તો એક વૈવિધ્ય સધાતું હોવાની છાપ પડે છે અને જુદા પડતા બે શબ્દોના અર્થ વચ્ચે સંબંધ અનુસાર વિવિધ ભાવ પ્રગટે છે.

જ્યારે એક સાથે સંકળાયેલાં બે વાકયોની સામે તેવી જ રચનામાં એટલે કે તેવા જ શબ્દક્રમ અને શબ્દસ્વરૂપવાળાં જોડિયાં વાકયો તોળાયેલાં હોય ત્યારે આપણે તેને રચનાની સમતુલા કહી શકીએ. તેનું પણ પ્રયોજન પહેલા વાકયના અર્થની પુષ્ટિ

કે વિરોધ સાધવાનું હોય છે, પણ તેમાં સમાંતર કે અમુક શબ્દોના ફેરફારવાળાં વાક્યોની સરખામણીમાં અર્થની પુષ્ટિ, વિરોધ વગેરે સાધવાની વધુ ક્ષમતા હોય છે. જેમકે

"આત્મા અમ્મર છે, જયાબા !
માટે જ પછી,
દેહ નશ્વર છે, જયાબા !
માટે જ પ્હેલો." ('જયા-જયન્ત')

અહીં બે વાક્યોના ઝૂમખાની ભાત સરખી છે. આત્મા અને દેહ, અમ્મર અને નશ્વર, પછી અને પ્હેલો એ વિરોધવાચક શબ્દો મૂકી વાક્યરચનાની એકની એક ભાત રાખી વિરોધના અર્થને ઉત્કટ રીતે વ્યક્ત કર્યો છે. હવે નીચેના દૃષ્ટાંતમાં આ પ્રકારની રચનાથી પ્રથમ ખંડના અર્થને બીજા ખંડના અર્થથી વધુ સ્પષ્ટ કર્યો છે.

"વસ્તુ પાપ નથી,
વસ્તુની વાસનામાં પાપ છે.
વિલાસ અનિષ્ટ નથી
વિલાસની તૃષ્ણામાં અનિષ્ટ છે." ('જયા-જયન્ત')

આ બધી સમાંતરિત રચનાઓ ગુજરાતી પદ્યશૈલીમાં જોવા નથી મળતી. તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નાટકોમાં આ પ્રયુક્તિ (*device*) નો આશ્રય ખૂબ લેવાયો છે. અપદ્યાગદ્યમાં આ તત્ત્વ રંગભૂમિની નાટ્યશૈલીમાંથી આવ્યું હોવાનું સબળ અનુમાન થઈ શકે. વ્હીટમાનની કવિતાના સંસ્કારોનો ફાળો થોડોઘણો હોય તો તે નકારી શકાય નહીં.

અનુપ્રાસ અને દ્વિરુક્ત શબ્દો :

પદ્યશૈલીમાં જોવા મળતી આ બે લાક્ષણિકતાઓ પ્રચુર માત્રામાં અપદ્યાગદ્યની અંદર જોવા મળે છે. અંત્યાનુપ્રાસ કે પ્રાસ અપદ્યાગદ્યમાં કેટલીક જગ્યાએ નજરે પડશે, પરંતુ અનુપ્રાસ કદાચ પંક્તિએ પંક્તિએ બતાવી શકાય એટલી એની વિપુલતા છે. ઘણી જગ્યાએ ખૂબ અનાયાસ લાગે એવી રીતે અને ઘણી જગ્યાએ સભાનપણે, આયાસથી અનુપ્રાસ આવતા હોય એવું લાગે છે.[૧૫]

ભાવ ઘૂંટાયેલો હોય, વિચાર કે ભાવને ભારપૂર્વક વ્યક્ત કરવાનો હોય ત્યારે કવિની વાણીમાં શબ્દોની દ્વિરુક્તિ આવી જતી હોય છે. ગદ્ય કરતાં આ પ્રયુક્તિ (*device*) પદ્યમાં વિશેષ નજરે પડે છે. અપદ્યાગદ્યમાં એનો લાભ સારી પેઠે લેવાયો છે. 'વસંતોત્સવ' કરતાં 'જયા-જયન્ત'માં આ શબ્દોનું પ્રમાણ ઘટે છે. પણ ઓછુંવત્તું પ્રમાણ અપદ્યાગદ્યની દરેક કૃતિમાં જળવાઈ રહેલું દેખાશે.

---

૧૫ જુઓ પરિશિષ્ટ-૧

ઉપર જોઈ તે લાક્ષણિકતાઓને લીધે કોઈ નિયત છંદમાં ઢળી ન હોવા છતાં આ શૈલીનાં આત્મભૂત લક્ષણો તે સમયે પ્રચલિત પદ્યની લઢણોને પકડવા મથે છે. અને એ કારણે જ ગદ્યથી ભિન્ન એવા સંસ્કારો એ ચિત્ત પર પાડે છે. એ કોઈ નિયત અક્ષર કે માત્રાના મેળવાળા છંદમાં નથી એટલા પૂરતી તે ગદ્ય છે, પણ પદ્યશૈલીની અંતર્ગત મુખ્ય બધી લાક્ષણિકતાઓથી યુકત છે એટલા પૂરતી તે પદ્ય છે. કોઈ પણ શૈલીને ગદ્ય કે પદ્ય એવા બે ચુસ્ત વિભાગોમાં વહેંચી નાખવાને બદલે ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચે બીજી અંતરાલ ઘણી કોટિઓ સંભવી શકે[૧૬] એ સ્વીકારીને ચાલીએ તો આ શૈલીને એવી કોટિમાં મૂકી શકાય. નિયત છંદમાં નથી એ પૂરતી એને પદ્ય ન માનીએ બાકી બીજી બધી લાક્ષણિકતાઓ તે પદ્યની બતાવે છે અને એટલે એ ગદ્ય કરતાં પદ્યની વધુ નજીક છે એમ કહેવામાં ઝાઝો બાધ નથી.

છેક નરસિંહરાવથી અપદ્યાગદ્યને રાગયુકત ગદ્ય માનવા તરફનું વલણ દઢ છે. રા. વિ. પાઠકે રાગયુકત ગદ્યના કેટલાક પરિચ્છેદો નાટકઅને નવલકથામાંથી લઈ તેમને અપદ્યાગદ્યમાં મૂકી બતાવ્યા છે.[૧૭] આ પરિચ્છેદો વાકયના ટુકડા પાડી ભલે મૂકવામાં આવ્યા હોય, અપદ્યાગદ્યની શૈલી જેવા સંસ્કાર એ નથી પાડી શકતા એમ કહેવું જોઈએ, કારણ કે ઉપર જોઇ તેમાંની મોટાભાગની લાક્ષણિકતાઓ એમાં નથી. નીચે બીજા બે સાહિત્યિક ગદ્યના, જેને રાગયુક્ત ગદ્ય કહી શકાય એવા, નમૂનાઓને અપદ્યાગદ્યમાં મૂકીએ. એક ફકરો ધૂમકેતુની 'આમ્રપાલી' નવલકથામાંથી છે. બીજો સુરેશ જોષીના લલિત નિબંધમાંથી :

૧. "દૂધ પીતા ભણે લિચ્છવી જુવાન !
હજી તારે સમજવાની વાર છે.
દુશ્મન તો આ સંથાગાર માટે છે,
આ ભન્તે નાયક માટે છે.
મને, જેને ઈશ્વરે ઉદયન રાજાની મંજુઘોષાને
એક તરફ મૂકી દે એવી
વીણા આપી છે એને,
દુશ્મન કેવો ?
એને શત્રુ કેવો ?
એનો અરિ કોણ ?
મારે ત્યાં આવનારા
ભલેને મોટા ચમરબંધી હોય,

---

૧૬. જુઓ 'કાવ્યમાં શબ્દ' પૃ. ૧૨૧
૧૭. 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્ય સાહિત્ય', પૃ. ૯૪-૯૯.

કે વિરોધ સાધવાનું હોય છે, પણ તેમાં સમાંતર કે અમુક શબ્દોના ફેરફારવાળાં વાક્યોની સરખામણીમાં અર્થની પુષ્ટિ, વિરોધ વગેરે સાધવાની વધુ ક્ષમતા હોય છે. જેમકે

"આત્મા અમ્મર છે, જયાબા !
માટે જ પછી,
દેહ નશ્વર છે, જયાબા !
માટે જ પ્હેલેા." ('જયા-જયન્ત')

અહીં બે વાક્યોના ઝૂમખાની ભાત સરખી છે. આત્મા અને દેહ, અમ્મર અને નશ્વર, પછી અને પ્હેલેા એ વિરોધવાચક શબ્દો મૂકી વાક્યરચનાની એકની એક ભાત રાખી વિરોધના અર્થને ઉત્કટ રીતે વ્યક્ત કર્યો છે. હવે નીચેના દૃષ્ટાંતમાં આ પ્રકારની રચનાથી પ્રથમ ખંડના અર્થને બીજા ખંડના અર્થથી વધુ સ્પષ્ટ કર્યો છે.

"વસ્તુ પાપ નથી,
વસ્તુની વાસનામાં પાપ છે.
વિલાસ અનિષ્ટ નથી
વિલાસની તૃષ્ણામાં અનિષ્ટ છે." ('જયા-જયન્ત')

આ બધી સમાંતરિત રચનાઓ ગુજરાતી પદ્યશૈલીમાં જોવા નથી મળતી. તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નાટકોમાં આ પ્રયુક્તિ (*device*) નો આશ્રય ખૂબ લેવાયો છે. અપદ્યાગદ્યમાં આ તત્ત્વ રંગભૂમિની નાટયશૈલીમાંથી આવ્યું હોવાનું સબળ અનુમાન થઈ શકે. વ્હીટમાનની કવિતાના સંસ્કારોનો ફાળો થોડોઘણો હોય તો તે નકારી શકાય નહીં.

અનુપ્રાસ અને દ્વિરુક્ત શબ્દો :

પદ્યશૈલીમાં જોવા મળતી આ બે લાક્ષણિકતાઓ પ્રચુર માત્રામાં અપદ્યાગદ્યની અંદર જોવા મળે છે. અંત્યાનુપ્રાસ કે પ્રાસ અપદ્યાગદ્યમાં કેટલીક જગ્યાએ નજરે પડશે, પરંતુ અનુપ્રાસ કદાચ પંક્તિએ પંક્તિએ બતાવી શકાય એટલી એની વિપુલતા છે. ઘણી જગ્યાએ ખૂબ અનાયાસ લાગે એવી રીતે અને ઘણી જગ્યાએ સભાનપણે, આયાસથી અનુપ્રાસ આવતા હોય એવું લાગે છે.[૧૫]

ભાવ ઘૂંટાયેલો હોય, વિચાર કે ભાવને ભારપૂર્વક વ્યક્ત કરવાનો હોય ત્યારે કવિની વાણીમાં શબ્દોની દ્વિરુક્તિ આવી જતી હોય છે. ગદ્ય કરતાં આ પ્રયુક્તિ (*device*) પદ્યમાં વિશેષ નજરે પડે છે. અપદ્યાગદ્યમાં એનો લાભ સારી પેઠે લેવાયો છે. 'વસંતોત્સવ' કરતાં 'જયા-જયન્ત' માં આ શબ્દોનું પ્રમાણ ઘટે છે. પણ ઓછુંવત્તું પ્રમાણ અપદ્યાગદ્યની દરેક કૃતિમાં જળવાઈ રહેલું દેખાશે.

---

૧૫ જુઓ પરિશિષ્ટ-૧

ઉપર જોઇ તે લાક્ષણિકતાઓને લીધે કોઇ નિયત છંદમાં ઢળી ન હોવા છતાં આ શૈલીનાં આત્મભૂત લક્ષણો તે સમયે પ્રચલિત પદ્યની લઢણોને પકડવા મથે છે. અને એ કારણે જ ગદ્યથી ભિન્ન એવા સંસ્કારો એ ચિત્ત પર પાડે છે. એ કોઇ નિયત અક્ષર કે માત્રાના મેળવાળા છંદમાં નથી એટલા પૂરતી તે ગદ્ય છે, પણ પદ્યશૈલીની અંતર્ગત મુખ્ય બધી લાક્ષણિકતાઓથી યુક્ત છે એટલા પૂરતી તે પદ્ય છે. કોઇ પણ શૈલીને ગદ્ય કે પદ્ય એવા બે ચુસ્ત વિભાગોમાં વહેંચી નાખવાને બદલે ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચે બીજી અંતરાલ ઘણી કોટિઓ સંભવી શકે[૧૬] એ સ્વીકારીને ચાલીએ તો આ શૈલીને એવી કોટિમાં મૂકી શકાય. નિયત છંદમાં નથી એ પૂરતી એને પદ્ય ન માનીએ બાકી બીજી બધી લાક્ષણિકતાઓ તે પદ્યની બતાવે છે અને એટલે એ ગદ્ય કરતાં પદ્યની વધુ નજીક છે એમ કહેવામાં ઝાઝો બાધ નથી.

છેક નરસિંહરાવથી અપદ્યાગદ્યને રાગયુક્ત ગદ્ય માનવા તરફનું વલણ દૃઢ છે. રા. વિ. પાઠકે રાગયુક્ત ગદ્યના કેટલાક પરિચ્છેદો નાટકઅને નવલકથામાંથી લઇ તેમને અપદ્યાગદ્યમાં મૂકી બતાવ્યા છે.[૧૭] આ પરિચ્છેદો વાકયના ટુકડા પાડી ભલે મૂકવામાં આવ્યા હોય, અપદ્યાગદ્યની શૈલી જેવા સંસ્કાર એ નથી પાડી શકતા એમ કહેવું જોઇએ, કારણ કે ઉપર જોઇ તેમાંની મોટાભાગની લાક્ષણિકતાઓ એમાં નથી. નીચે બીજા બે સાહિત્યિક ગદ્યના, જેને રાગયુક્ત ગદ્ય કહી શકાય એવા, નમૂનાઓને અપદ્યાગદ્યમાં મૂકીએ. એક ફકરો ધૂમકેતુની 'આમ્રપાલી' નવલકથામાંથી છે. બીજો સુરેશ જોષીના લલિત નિબંધમાંથી :

૧. "દૂધ પીતા ભણે લિચ્છવી જુવાન !
હજી તારે સમજવાની વાર છે.
દુશ્મન તો આ સંથાગાર માટે છે,
આ ભન્તે નાયક માટે છે.
મને, જેને ઈશ્વરે ઉદયન રાજાની મંજુઘોષાને
એક તરફ મૂકી દે એવી
વીણા આપી છે એને,
દુશ્મન કેવો ?
એને શત્રુ કેવો ?
એનો અરિ કોણ ?
મારે ત્યાં આવનારા
ભલેને મોટા ચમરબંધી હોય,

---

૧૬. જુઓ 'કાવ્યમાં શબ્દ' પૃ. ૧૨૧
૧૭. 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્ય સાહિત્ય', પૃ. ૯૪-૯૯.

ભલેને શતકોટિપતિ હોય,
મારા સાંનિધ્યમાં એ
કાં ઘેલા છે, કાં દર્દી છે.
મારાં સાંનિધ્યમાં
કોઈ શસ્ત્રી નથી, કોઇ રાજનીતિજ્ઞ નથી.
બધા જ સરખા અકિંચન છે.
મારી પાસે દિવ્ય વાદન છે,
કુદરતદીધી શકિત છે.
મારી પાસે મારું સ્વરોનું સામ્રાજ્ય છે.
મારી પાસે દેવોની સૃષ્ટિ છે.
એ સૃષ્ટિ માટે તો ભારતભરમાંથી
ગમે તે આવશે.
એ દુશ્મન કેવો ને વાત કેવી ?
મારા સાંનિધ્યમાં બેઠેલો માણસ,
એ તો રસસરિતાનો તૃષાતુર
આત્મા બની જાય.
એ સામાન્ય માણસ રહ્યો છે ક્યાં ?
એની તપાસ શી ?
ને વાત શી ?
રૂપ મને ઈશ્વરે આપ્યું છે
કોઈ પણ અન્યાયી સત્તાને
તાબે ન થવા માટે.
તો સંગીત મને ઈશ્વરે આપ્યું છે
કોઈ પણ માણસને
દુશ્મન ન રહેવા માટે.”

૨. બીજો ફકરો સુરેશ જોષીના ‘જનાન્તિકે’માંથી છે.

“આ ઉનાળાની સવારનો તડકો,
એનું પોત કેવું ઘટ્ટ હોય છે !
એ જાણે વિધાતાની ઝોળીમાંથી
અસાવધાનતાને કારણે પડી ગયેલો
કોઈકના ભાવી સુખનો ખણ્ડ ન હોય !
એને ચોરીછૂપીથી
સંતાડી મૂકવાનું મન થાય છે.

પણ વિધાતાની અસાવધાનતા
ઝાઝી વાર ટકતી નથી.
તરત જ કોઈ એને સંકેલીને
પાછી લઈ જાય છે, ને મન
એની પાછળ રઝળે છે.
પછી તો મબલખ તડકો જ તડકો.
લૂંટાય એટલો લૂંટો.
મનના લોભને ક્યાં થોભ છે !
અષાઢના અંધારા દિવસોમાં
કામ આવે એટલા માટે
આ ચૈત્ર-વૈશાખના તડકાને
સંચય કરી રાખવાનો લોભ જાગે છે,
પણ મેદુરતાનીય
અજબ માયા હોય છે !
કેટલીક ઊર્મિઓને
મેદુરતાને ખોળે જ
રમાડી શકાય છે.
વિરહને ઐશ્વર્યની જેમ ભોગવવો હોય તો
અષાઢની મેદુરતાની આબોહવા જોઈએ.

ઉપરના બંને પરિચ્છેદોને અપદ્યાગદ્યની માફક આમ ટુકડા પાડીને મૂકી વાંચીએ તો એ અપદ્યાગદ્ય જેવા સંસ્કારો ચિત્ત પર નથી પાડતા. એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે અન્ય ગદ્યથી જુદી પડતી અપદ્યાગદ્યની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ, જે આપણે જોઈ તે મોટાભાગની, આ પરિચ્છેદોની ગદ્યશૈલીમાં નથી. પ્રથમ પરિચ્છેદમાં સમાંતરિત વાક્યરચનાઓ છે, ક્યાંક વ્યુત્ક્રમ છે. પણ એ સિવાયની બીજી લાક્ષણિકતાઓ નથી. બીજા પરિચ્છેદમાં તો પ્રલંબ વાક્યોને લીધે અને વ્યુત્ક્રમના સદંતર અભાવથી સ્પષ્ટ-પણે ગદ્યના સંસ્કાર ચિત્ત પર પડે છે.

હજી થોડું બીજી રીતે તપાસીએ. આ બન્ને પરિચ્છેદોના અમુક ખંડને વ્યુત્ક્રમ, સંયોજકલોપ, સમાંતરતા, વગેરેથી ગોઠવીને લખી જોઈએ.

૧ વીણા આપી ઈશ્વરે મને
ઉદયનની મંજુઘોષાને
મૂકે બાજુએ એવી.
મારે કોણ દુશ્મન ?

ભલેને શતકોટિપતિ હોય,
મારા સાંનિધ્યમાં એ
કાં ઘેલા છે, કાં દર્દી છે.
મારાં સાંનિધ્યમાં
કોઈ શસ્ત્રી નથી, કોઈ રાજનીતિજ્ઞ નથી.
બધા જ સરખા અકિંચન છે.
મારી પાસે દિવ્ય વાદન છે,
કુદરતદીધી શકિત છે.
મારી પાસે મારું સ્વરોનું સામ્રાજ્ય છે.
મારી પાસે દેવોની સૃષ્ટિ છે.
એ સૃષ્ટિ માટે તો ભારતભરમાંથી
ગમે તે આવશે.
એ દુશ્મન કેવો ને વાત કેવી ?
મારા સાંનિધ્યમાં બેઠેલો માણસ,
એ તો રસસરિતાનો તૃષાતુર
આત્મા બની જાય.
એ સામાન્ય માણસ રહ્યો છે ક્યાં ?
એની તપાસ શી ?
ને વાત શી ?
રૂપ મને ઈશ્વરે આપ્યું છે
કોઈ પણ અન્યાયી સત્તાને
તાબે ન થવા માટે.
તો સંગીત મને ઈશ્વરે આપ્યું છે
કોઈ પણ માણસને
દુશ્મન ન રહેવા માટે."

૨. બીજો ફકરો સુરેશ જોષીના 'જનાન્તિકે'માંથી છે.

"આ ઉનાળાની સવારનો તડકો,
એનું પોત કેવું ઘટ્ટ હોય છે !
એ જાણે વિધાતાની ઝોળીમાંથી
અસાવધાનતાને કારણે પડી ગયેલો
કોઈકના ભાવી સુખનો ખણ્ડ ન હોય !
એને ચોરીછૂપીથી
સંતાડી મૂકવાનું મન થાય છે.

પણ વિધાતાની અસાવધાનતા
ઝાઝી વાર ટકતી નથી.
તરત જ કોઈ એને સંકેલીને
પાછી લઈ જાય છે, ને મન
એની પાછળ રઝળે છે.
પછી તો મબલખ તડકો જ તડકો.
લૂંટાય એટલો લૂંટો.
મનના લોભને ક્યાં થોભ છે !
અષાઢના અંધારા દિવસોમાં
કામ આવે એટલા માટે
આ ચૈત્ર–વૈશાખના તડકાને
સંચય કરી રાખવાનો લોભ જાગે છે,
પણ મેદુરતાનીય
અજબ માયા હોય છે !
કેટલીક ઊર્મિઓને
મેદુરતાને ખોળે જ
રમાડી શકાય છે.
વિરહને ઐશ્વર્યની જેમ ભોગવવો હોય તો
અષાઢની મેદુરતાની આબોહવા જોઈએ.

ઉપરના બંને પરિચ્છેદોને અપદ્યાગદ્યની માફક આમ ટુકડા પાડીને મૂકી વાંચીએ તો એ અપદ્યાગદ્ય જેવા સંસ્કારો ચિત્ત પર નથી પાડતા. એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે અન્ય ગદ્યથી જુદી પડતી અપદ્યાગદ્યની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ, જે આપણે જોઈ તે મોટાભાગની, આ પરિચ્છેદોની ગદ્યશૈલીમાં નથી. પ્રથમ પરિચ્છેદમાં સમાંતરિત વાક્યરચનાઓ છે, ક્યાંક વ્યુત્ક્રમ છે. પણ એ સિવાયની બીજી લાક્ષણિકતાઓ નથી. બીજા પરિચ્છેદમાં તો પ્રલંબ વાક્યોને લીધે અને વ્યુત્ક્રમના સદંતર અભાવથી સ્પષ્ટ–પણે ગદ્યના સંસ્કાર ચિત્ત પર પડે છે.

હજી થોડું બીજી રીતે તપાસીએ. આ બન્ને પરિચ્છેદોના અમુક ખંડને વ્યુત્ક્રમ, સંયોજકલોપ, સમાંતરતા, વગેરેથી ગોઠવીને લખી જોઈએ.

૧ વીણા આપી ઈશ્વરે મને
ઉદયનની મંજુઘોષાને
મૂકે બાજુએ એવી.
મારે કોણ દુશ્મન ?

મારે કોણ શત્રુ ?
મારે કોણ અરિ ?
ભલેને ચમરબંધી
ભલેને શતકોટિપતિ
મારા સાંનિધ્યે આવનારો
કાં ઘેલો, કાં દર્દી.

૨ ઉનાળાની સવારનો આ તડકો
કેવું ઘટ્ટ પોત !
જાણે અસાવધાનતાએ
વિધાતાની ઝોળીમાંથી પડેલો
કોઈના ભાવિ સુખનો ખંડ !
થાય એને સંતાડવાનું મન.
ન ટકે ઝાઝી વાર
અસાવધાનતા વિધિની !
લઈ જાય એને
સંકેલીને કોઈ.
ને રઝળે પાછળ મન.

આગળ જણાવી તે લાક્ષણિકતાઓ દાખલ કરી ઉપરના બન્ને ખંડો મૂકીને વાંચીએ છીએ ત્યારે એમની ગતિ બદલાયેલી અનુભવાય છે. પ્રથમ ખંડમાં વ્યુત્ક્રમ અને સમાંતરિત વાકયરચનાને લીધે મૂળ ખંડમાં રહેલાં કેટલાંક સંયોજકો, ક્રિયારૂપોનો લોપ શકય બન્યો છે. તેથી સમગ્ર વકતવ્યની ચાલ વધુ વેગીલી બની છે, વધુ ભાવોત્કટ બની છે. તે જ પ્રમાણે બીજા ખંડમાં પણ ક્રિયારૂપો ને સંયોજકોનો લોપ કરવાથી અને વ્યુત્ક્રમ કરવાથી મૂળ ખંડમાં જે વૈચારિક તાર્કિકતા આગળ પડતી છે તે દબાઈ ગઈ છે અને ભાવની પ્રબળતાને પ્રાધાન્ય મળ્યું છે. બીજો ખંડ તો જાણે આજની કોઈ અછાંદસ કવિતા !

ઉપરના બન્ને પરિચ્છેદો ભાવસભર છે, અને સાહિત્યિક ગદ્યના સુંદર નમૂનાઓ છે. પણ એ બન્ને સ્પષ્ટપણે ગદ્ય છે. રાગયુકત ગદ્ય છે. અપદ્યાગદ્યને એટલી નિસંકોચ રીતે રાગયુકત ગદ્ય નહીં કહી શકાય. નિયત એકમોના આવર્તનમાંથી જન્મતો પદ્યલય એમાં ભલે ન હોય, છતાં ગદ્યની નહીં, પણ પદ્યની નજીકની એની ઈબારત હોય એવા સંસ્કારો એ પાડે છે એ હકીકત સ્વીકારવી પડે એમ છે.

નિયત એકમના આવર્તનથી જન્મતા લયવાળી ભાષાનું પોત તે જ પદ્ય એવો દૃઢ ખ્યાલ રાખીને ચાલનાર અપદ્યાગદ્યને આવા કોઈ આવર્તનનો અનુભવ

ન કરાવતું હોવાને લીધે ગદ્ય કહેશે. અને એ ધોરણે એ ગદ્ય જ છે એવો વિવેક કરવો પડે. પણ પદ્ય અને ગદ્યના આવા ચુસ્ત ખાનામાંથી બહાર આવી જોન લોત્સની વાત લક્ષમાં લઈએ તો ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચે ઘણા અંતરાલ સ્વરૂપો સંભવી શકે છે એમ માનવું વધારે સત્યની નજીક લાગશે. નિયત આવર્તની લય ન હોવા છતાં ઉપર જોઈ તે લાક્ષણિકતાઓને લીધે એ નિયત બંધારણવાળું ગદ્ય નથી. એ બેની વચ્ચેની કોઈક કોટિ છે. એટલે ખબરદારે આપેલી નકારાત્મક સંજ્ઞા જ (ખબરદારના મનમાં 'અપદ્યાગદ્ય' શબ્દનો અર્થ થોડો જુદો હતો.) એને વર્ણવવા માટે યોગ્ય છે. એ પદ્ય પણ નથી અને ગદ્ય પણ નથી. એ અપદ્યાગદ્ય છે.

૨. અપદ્યાગદ્યનાં બાહ્ય લક્ષણો :

અપદ્યાગદ્યનાં બાહ્ય લક્ષણો આપણે આગળ ગણાવ્યાં છે. એ લક્ષણો વિશે હવે વિચાર કરીએ.

સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો :

સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવાનું વલણ તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેમાં વ્યાપક હતું. અપદ્યાગદ્ય એ અસરથી મુક્ત નથી. આ તત્સમ શબ્દો વિશે એકબે વસ્તુ નોંધપાત્ર છે. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવાની વૃત્તિ ગુજરાતી કવિતામાં કંઈ અર્વાચીન જ નથી. ઈ. સ. ની ૧૦-૧૨મી સદીમાં ગુજરાતી ભાષાએ અપભ્રંશથી પોતાનું જુદું અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત કરવા માંડયું ત્યારથી સંસ્કૃત શબ્દો ગુજરાતી ભાષામાં મૂળ રૂપે આવતા જ રહ્યા છે. પણ એ શબ્દોમાં બે કોટિ જોવા મળે છે. કેટલાક સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વ્યવહાર ભાષામાં ખૂબ વપરાતા હોય. જેમકે

સૂર્ય, અમૃત, ચંદ્ર, ઉત્સવ, જીવન, આનંદ, સ્વર્ગ, અંધકાર, વગેરે.

અપદ્યાગદ્યમાં ઉપર જોયા તેવા શબ્દો તો મળે જ છે, પરંતુ વ્યવહારમાં ન વપરાતા હોય, માત્ર સાહિત્યમાં જ વ્યાપક રીતે પ્રયોજાતા હોય એવા રૂઢ શબ્દો એટલી જ પ્રચુર માત્રામાં જોવા મળે છે. જેવાકે

વદન, રવ, કુસુમ, લોચન, સરિતા, પરિમલ, અધર, મુજ, ધવલ, વગેરે.

સામાસિક શબ્દો :

સામાસિક શબ્દો અપદ્યાગદ્યની ધ્યાનપાત્ર લાક્ષણિકતા છે. તત્કાલીન બીજા સર્જકોના સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્યમાં સામાસિક શબ્દો વપરાયેલા મળી આવશે, પણ અપદ્યાગદ્ય જેટલા નહીં અને અપદ્યાગદ્ય જેટલા વૈવિધ્યવાળા પણ નહીં. આ સામાસિક શબ્દો તત્સમ શબ્દોના જોડાણવાળા પણ હોય છે, તત્સમ અને તદ્ભવ શબ્દોના જોડાણવાળા પણ હોય છે, અને બે તદ્ભવ શબ્દોના જોડાણવાળા પણ હોય છે. જેમકે

તત્સમ સમાસો : બન્ને ઘટકો તત્સમ હોય.

વનકુસુમ, અધરપલ્લવ, વનરોપ, પ્રેમલજ્જા, કુલકંદર્પ, વગેરે.

તત્સમ-તદ્ભવ સમાસો : એક ઘટક તત્સમ અને એક ઘટક તદ્ભવ હોય.

વનછોડ, રસઆંજી, રસઝરણું, પત્રડાળી, પ્રાચીખોળો, વગેરે.

તદ્ભવ સમાસો : બન્ને ઘટકો તદ્ભવ હોય.

દિલફૂલડું, પંખીપાંખ, વાદળછાયું, વગેરે.

સામાસિક શબ્દોમાં બે શબ્દોનું જોડાણ વ્યાપક છે, છતાં ત્રણ શબ્દોના જોડાણ-વાળા સમાસો પણ મળી આવે છે. જેમકે

પદનખરેખા, હૃદયજલમોજાં, સુન્દરીકુલશોભન, આર્યચક્રચૂડામણિ, વગેરે.
ત્રણ શબ્દોથી વધુ શબ્દોના જોડાણથી બનેલા સમાસો ધ્યાનમાં આવતા નથી.

આ સમાસોમાં વ્યવહારમાં પરિચિત એવા શબ્દો મળે જ છે. જેમકે

રાજકુમાર, હર્ષશોક પાણીપન્થી, રાજમુગટ, વગેરે.

પરંતુ નવા બનાવેલા સામાસિક શબ્દોનું ભરણું ઘણું મોટું છે. સામાસિક શબ્દોમાં બીજું નજરે તરી આવતું એક લક્ષણ એ છે કે એકના એક શબ્દો જુદા જુદા બીજા શબ્દોને લગાડી એમાંથી સામાસિક શબ્દો બનાવવામાં આવતા હોય. જેમકે

બ્રહ્મવાક્ય	ધર્મનગરી	દેવરાણીજી	રાજઆજ્ઞા
બ્રહ્મમૂર્તિ	ધર્મચોક	દેવમન્દિર	રાજપ્રતિજ્ઞા
બ્રહ્મમઠ	પિતૃધર્મ	દેવભોમ	રાજધર્મ
બ્રહ્મવન	રાજધર્મ	દેવશિખર	રાજમાતા
બ્રહ્મબાળા	ધર્મગંગા	દેવલોક	રાજપ્રતિજ્ઞા
બ્રહ્મધામ	ધર્મમૂર્તિ	દેવકૂલ	રાજવેણ, વગેરે

પ્રત્યયો : લાડવાચક, લઘુતાવાચક, ગૌરવવાચક, સુભગતાસૂચક પ્રત્યયો લગાડે છે.

તત્કાલીન બીજા સર્જકોના ગદ્ય કરતાં અપદ્યાગદ્ય જુદું તરી આવતું હોય તો આ વિવિધ ભાવસૂચક પ્રત્યયો શબ્દોને લગાડવાને લીધે. અપદ્યગદ્યમાં શબ્દને આવા જુદા જુદા કયા પ્રત્યયો લગાડવામાં આવે છે તેની વિગતે નોંધ પરિશિષ્ટમાં[18] જોવા મળશે. આમાં ઘણી વખત અનુચિત રીતે પ્રત્યયો લગાડી અસુભગ શબ્દો બનાવવાનું વલણ દેખાય છે. જેમકે

---

૧૮ જુઓ પરિશિષ્ટ–૧

સેનાધિપતિનું સ્ત્રીલિંગ સેનાધિપતિણી
વિદ્યાર્થી — વિદ્યાર્થિણી
પઠછન્દવો — પઠછન્દવી, વિગેરે

અલંકારો–અર્થના :

અપદ્યાગદ્યમાં શબ્દના અલંકારોમાં અનુપ્રાસ જ વધારે જોવા મળે છે. એની વાત આપણે આગળ કરી. શબ્દના અલંકારોની જેમ અર્થના અલંકારો પણ ઘણી માત્રામાં જોવા મળશે. અર્થના અલંકારોમાં ઉપમા અને રૂપક અલંકારો વધુ વપરાયેલા જોવા મળે છે. ઉપમા અલંકારોમાં ઉપમાન ઉપમેયને જોડતા શબ્દોમાં શી, સમી, સમોવડા શબ્દો વધુ વપરાય છે. જેમકે

૧. યજ્ઞના કુંડ સમોવડી હિમાદ્રિનાં શિખર–
શિખરમાંની યોગગુફાઓ.
૨. રાજહંસ–કવિની કો કલ્પના સમો.
૩. ન્હાનકડા પ્રેમચંદ શું પ્રફુલ્લ મોગરાનું ફૂલ
૪. ફૂલની પૂતળી શી બાલા

રૂપક અલંકારો બે રીતે પ્રયોજાતા જોવા મળે છે.
૧. સામાસિક શબ્દો રૂપે. જેમકે
તારાસખીઓ, પ્રાણલતા, દેહકલા, તેજઓઢણી, વગેરે.
૨. 'ન' થી જોડાઈને. જેમકે
અન્ધકારનાં જાળાં, આભનો આરો,
સૂરા–કામયજ્ઞનું અમૃત, ઉદ્દીપનના ઝંઝાનિલ,
હિંસાનો અગ્નિ, વગેરે.

અલંકારો પ્રયોજવામાં એક વસ્તુ એ દેખાય છે કે એકના એક ઉપમેયને અનેક ઉપમાનોથી વર્ણવવામાં આવે. જેમકે

'વસંતોત્સવ'માં સુભગાને નીચેનાં ઉપમાનોથી વર્ણવી છે.

૧. પંખી જેવી બાલા
૨. વનદેવી જેવી તે બાલા.
૩. સૌરભભારે ઢળતી માલતી વેલ શી
૪. પ્રભાતના આકાશે ચ્હડતી
પ્રભાભર શુક્રબાલા સમી
૫. ફૂલની પૂતળી શી સુભગા
૬. પ્રણયપ્રભાની વેલડી શી

જયા : "જયન્ત ! ધારણ કર ત્હારું ધનુષ્ય."
જયન્ત : "જયા ! જો હિમાદ્રિ પડે છે."

હવે નીચેનાં વાકયો જુઓ. એમાં ઉદ્‌બોધનની અંદર ઉચ્ચાભાસ ને આવેગને લીધે વાગ્મિતાનું તત્ત્વ ભળ્યું છે.

૧. જયન્ત : 'પ્રગટાવ, ઓ ગિરિકુમારિકા !
એ પરમ ચેતનાની ચિનગારી."

૨. જયન્ત : "ન ભાગી પડ, ઓ શરીરના માળખા !
ન ફૂટી જાઓ, ઓ અમ્મર આત્મા !"

૩. તેજબા : "ભાખો, ઓ જગતનાં કલ્યાણકર્તાઓ !
પુકારો પૃથ્વીના પડમાં."

આ વાકયોમાં રચનાની દૃષ્ટિએ દેખાશે કે જેને ઉદ્‌બોધન કરાયું છે એ શબ્દ વાકયના અંતમાં આવ્યો છે. અલબત્ત બધે આવું બનતું ન પણ દેખાય. નાટકમાં ઉદ્‌બોધનવાકયોનું પ્રમાણ વિશેષ છે.

પ્રશ્નવાકયો :

જુદા જુદા ભાવ અને અર્થના કાકુઓ વ્યકત કરવા પ્રશ્નવાકયોનો આશ્રય અપદ્યાગદ્યમાં વિશેષ લેવામાં આવ્યો છે. નાટકોમાં ખાસ. જેમકે

૧. ગિરિરાજ : "લોકસભા સત્કારે છે આદરથી;
રાણીજી ! નહીં સ્વીકારો શું ત્હમે તે ?"

૨. ગિરિરાજ : "છે એવો આજાનબાહુ સુભટ કો
સ્વર્ગમાંયે ઊડે છે જયધ્વજ જેના ?"

૩. નૃત્યદાસી : "જયાબા, અન્ધકાર જીત્યા જાણ્યા ?"
૪. જયા : "જયન્ત: તું યે હસીશ મ્હને ?"

વ્યાખ્યારૂપ વાકયો :

અપાદ્યાગદ્યમાં વ્યાખ્યારૂપ વાકયો જેટલાં વિપુલ પ્રમાણમાં મળે છે એટલાં ગુજરાતી સાહિત્યના કોઈપણ સર્જકમા જોવા નહીં મળે. જેમકે

૧. "સૌંદર્ય શોભે છે શીલથી
ને યૌવન શોભે છે સંયમ વડે."

૨. "વર્તમાન એવો વાવ
કે ભવિષ્ય અદ્‌ભુત ઊગે."

૩. "શીલનાં તો વસ્ત્રો જ છે સૌનાં,
શયતાનનાં છે શરીર."

૪. "પ્રેમ, ત્યાં ન હોય કામવાસના.
પ્રેમમાં નથી દેહની વાંછના."

આ પ્રકારની વ્યાખ્યાઓમાં એક વસ્તુ એ જોવા મળે છે કે એકની એક વસ્તુની જુદી જુદી વ્યાખ્યાઓ આપવામાં આવી હોય. જેમકે

૧.	"જગતગૂંથણી એટલે જ સતૂઅસતૂની ધૂંચાયેલી બાજી."	('ઈન્દુકુમાર-૨', પૃ. ૧૭)
૨.	"જગત એટલે જ માયાનાં છાયાચિત્રો."	('ઈન્દુકુમાર-૨', પૃ. ૨૨)
૩.	"સંસાર એટલે પ્રકૃતિના રાસ."	(,, ,, પૃ. ૨૩)
૪.	"સંસાર છે અનેકશાખાળો બ્રહ્મવડલો."	(,, ,, પૃ. ૨૬)
૫.	"ભૂલભૂલામણીનો બ્રહ્મખેલ તે સંસાર."	(,, ,, પૃ. ૪૫)
૬.	"જગત એટલે જીન્નત ને જહન્નમ."	('પ્રેમકુંજ', પૃ. ૬૩)
૭.	"જગત એટલે અમૃત ને ઝેર."	(,, ,,)
૮.	"જગત એટલે જન્મ અને મૃત્યુ."	('ઈન્દુકુમાર-૧', પૃ. ૮૧)

અપદ્યાગદ્ય અને વાગ્મિતા :

અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ આપણે ઉપર વિચારી. એમાં સામાસિક શબ્દો, અલંકારોની વિપુલતા, સમાંતરિતવિરોધવાળી વાક્યરચનાઓ, ઉદ્‌બોધનવાક્યો, પ્રશ્નવાક્યો તથા વ્યાખ્યારૂપ વાક્યો એ બધી એની લાક્ષણિકતાઓ સૂચવે છે કે અપદ્યાગદ્યમાં વાગ્મિતાનું ભારણ સારી પેઠે છે.[૧૯]

વાગ્મિતાનું તત્ત્વ અપદ્યાગદ્યમાં આટલા વ્યાપક પ્રમાણમાં પ્રવેશ્યું તે માટે બે ત્રણ કારણો સંભવિત માની શકાય. એક તો યુવાન વયથી જ નાનાલાલ રંગભૂમિનાં નાટકો જોવાના રસિયા હતા. એટલે રંગભૂમિનાં નાટકોની ગદ્યશૈલીના સંસ્કાર અપદ્યાગદ્યમાં આવ્યા હોય એ ખૂબ સંભવિત છે. બીજું કારણ ટેનિસન અને બર્કની

૧૯ *"Most of the features charateristic of literary form, such as rhyme, alliteration, metre, antithetial balance, the use of exempla are also rhetorical schemata."* *'Anatomy of criticitsm', by Northrop Frye. (P. 245)*
આ સિવાય વાગ્મિતાનાં આ બધાં લક્ષણોની વાત *Dixon Peter* ના *'Rhetoric'* પુસ્તકમાં કરી છે, પૃ. ૩૨–૪૨

એમના કાવ્યસંસ્કારના ઘડતર પર અસર હતી. નાનાલાલે પોતે એ સ્વીકાર્યું છે.[૨૦] વિજયરાય વૈદ્યે નોંધ્યું છે કે બર્કની વાગ્મિતાએ તેમના અપદ્યાગદ્ય પર અસર કરી છે.[૨૧] ત્રીજું કારણ કંઈક નાનાલાલની પ્રકૃતિ લાગે છે. કવિ પયગંબર છે, મંત્રદ્રષ્ટા છે, સંસ્કૃતિનો વાહક ને ઉપદેશક છે અને પોતે એવા કવિઓની કક્ષાના છે એવી સભાનતા નાનાલાલમાં હતી, પ્રબળપણે હતી અને એના પરિણામે પણ વાગ્મિતા તેમના અપદ્યાગદ્યમાં પૂરેપૂરી ઊતરી આવી હોય.

આવી વિશિષ્ટ શૈલી નાનાલાલને પોતાને જે અભિવ્યક્ત કરવું હતું તેમાં ક્યાં મદદરૂપ બની, ક્યાં મદદરૂપ ન બની એનો વિચાર પછીનાં પ્રકરણોમાં કરશું. પણ તે પહેલાં તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્ય કરતાં એની ક્યાં ભિન્નતા છે એ અંગે કેટલીક આંકડાકીય માહિતીના આધાર પર ચર્ચા હવે પછીના પ્રકરણમાં કરી લઈએ.

---

૨૦ 'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ', પૃ. ૪૦-૪૧

૨૧ 'ન્હાનાલાલ કવિની જીવનદૃષ્ટિ', પૃ. ૭

૪

અપદ્યાગદ્ય અને તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્ય

આગલા પ્રકરણમાં અપાદ્યગદ્યનાં શૈલીગત લક્ષણોની ચર્ચા આપણે કરી. આ લક્ષણોને આત્મભૂત અને બાહ્ય એવા બે વર્ગમાં વહેંચી નાખ્યા છે. એમાં જે આત્મભૂત લક્ષણો ગણાવ્યાં છે તેમાંનાં મોટાભાગનાં તત્કાલીન પદ્યરચનાની શૈલીમાં જોવા મળે છે. આને પરિણામે કોઈ છંદના માપમાં ન હોવા છતાં અપદ્યાગદ્ય આપણા ચિત્ત પર પદ્યના સંસ્કાર પાડે છે એ આપણે જોયું. આ આત્મભૂત લક્ષણો ઉપરાંત બીજાં બાહ્ય લક્ષણોની પણ આપણે પછી ચર્ચા કરી. હવે આ બધાં લક્ષણોને આધારે અપદ્યાગદ્ય તત્કાલીન ગદ્ય અને પદ્યની શૈલીઓ કરતાં કયાં અને કેટલા પ્રમાણમાં જુદું પડે છે તેનો વિચાર કરીએ.

દરેક સર્જક ભાવઅભિવ્યકિત માટે પોતાની એક શૈલી નિમાર્ણ કરતો હોય છે. આવી સર્જનાત્મક સાહિત્યની શૈલી ચાલુ ગદ્યશૈલીથી તો જુદી ખસે છે, પરંતુ સાથેસાથે પોતાની સમકાલીન બીજી સર્જનાત્મક સાહિત્યની શૈલીઓથી પણ તે જુદી પડે છે. એનો અર્થ એવો નથી કે સર્જક તે સમયે પ્રચલિત સાહિત્યિકશૈલીઓની અભિવ્યકિતની લાક્ષણિકતાઓ કરતાં સાવ જુદી જ લાક્ષણિકતાઓ પોતાની શૈલીમાં લઈ આવતો હોય છે. પોતાના સમયમાં પ્રચલિત કેટલીક શૈલીગત સામાન્ય લાક્ષણિકતાઓને તે હંમેશાં ઝીલતો હોય છે. તો સાથેસાથે પોતાની સૂઝથી કેટલીક નિજી લાક્ષણિકતાઓ એમાં ઉમેરી પણ લેતો હોય છે. એમાં સામાન્ય રીતે એવું જોવા મળે કે ગદ્યનો સર્જક ગદ્યશૈલીઓના સંસ્કાર ઝીલે, પદ્યનો સર્જક પદ્યશૈલીના સંસ્કાર વિશેષ ઝીલે. અપદ્યાગદ્યની શૈલી તરીકે વિશેષતા એ છે કે તત્કાલીન ગદ્યશૈલી અને પદ્યશૈલી બન્નેનાં કેટલાંક લક્ષણો એ ઝીલે છે. આને લીધે જ એ ગદ્યના ને પદ્યના મિશ્ર સંસ્કારો ચિત્ત પર પાડે છે. આ મુદ્દાને તુલનાત્મક પધ્ધતિનો આશ્રય લઇ વધુ સ્પષ્ટ અને નક્કર ભૂમિકા પર મૂકવા પ્રયત્ન કરીએ. એને પરિણામે અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ બરાબર ઊપસી આવશે.

આ તુલના કરવા માટે ૧૦૦ શબ્દોનું એક અને ૧૦૦ વાક્યોનું એક એમ બે એકમો પસંદ કર્યાં છે. અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ તત્કાલીન બીજી સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્યની શૈલીઓમાં કેટલી જોવા મળે છે તે એના આધારે તપાસીએ.

૨. ૧૦૦ શબ્દોનું એકમ

		અપદ્યાગદ્ય		નાટકનું ગદ્ય		નવલકથાનું ગદ્ય		છંદોબદ્ધ કાવ્ય		ગીત	
		નાટક	મહા-કાવ્ય	વ્યવસાયી રંગભૂમિનું	સાહિત્યિક	સરસ્વતી-ચંદ્ર	ઉષા	વસંત-વિજય	કુલ યોગિની	ઝીણા ઝરમર	વીરની વિદાય
તત્સમ	કાવ્યોચિત	૧૮	૧૬	–	૯	૮	૧૬	૧૩	૧૬	૧૧	૩
	વ્યવહારમાં પરિચિત	૧૨	૩૨	૯	૨૧	૧૩	૧૧	૨૧	૧૭	૯	૧૫
તદ્ભવ	માન્ય ભાષામાં વ્યાપક	૬૪	૪૮	૭૭	૬૪	૭૬	–	૬૫	૬૧	૬૧	૭૪
	બોલીરૂપ	૩	૩	૬	–	૩	–	–	૬	૩	૫
અરબી-ફારસી		–	–	૮	૪	–	૨	૧	–	–	૩
લાડવાચક પ્રત્યયવાળા		૪	૫	–	–	–	૧	–	૪	૯	૨
સામાસિક		૭	૩૮	૧	૨	૧	૯	૮	૨	૧	૧૯
સંયોજકો		૫	૬	૭	૫	૯	૩	૨	૩	૧	–

૨. ૧૦૦ વાક્યોનું એકમ

		અપદ્યાગદ્ય		નાટકનું ગદ્ય		નવલકથાનું ગદ્ય		છંદોબદ્ધ કાવ્ય		ગીત	
		નાટક	મહાકાવ્ય	વ્યવસાયી રંગભૂમિનું	સાહિત્યિક	સરસ્વતી-ચંદ્ર	ઉષા	વસંત-વિજય	કુલ યોગિની	ઝીણા ઝરમર	વીરની વિદાય
	સાદાં	૨૧	૧૩	૮૬	૯૮	૯૮	૯૨	૪૪	૨૮	૨	૩
૧	વ્યુત્ક્રમવાળાં	૬૬	૮૪	૫	–	૧	૧	૫૪	૪૦	૧૫	૩૦
	ક્રિયાપદ વગરનાં	૧૩	૩	૯	૨	૧	૭	૨	૧૨	૨	૪
	સમાંતરિત–વિરોધવાળાં	૧૧	૬	૧૦	–	–	–	–	૭	–	–
	વ્યાખ્યારૂપ	૨	૨	૧૦	–	–	–	૧	૧	–	–
૨	વાગ્મિતાયુક્ત ઉદ્‌બોધન	૬	૧	૩	–		–	–	–	–	–
	વાગ્મિતાયુક્ત પ્રશ્ન	૭	૯	૭	૬	૩	૪	૪	૪	–	–
૩	શબ્દના અલંકારો	૧૧	૪	૧૨	–	–	–	૫૩	૪૭	૧૨	૧૫
	અર્થના અલંકારો	૨૪	૩૫	૧૪	૪	૭	૬૧	૨	૧૬	૪	–
૪	સંયોજકો	૨૧	૨૪	૩૧	૬૧	૩૧	૩૭	૧૮	૯		

જુદાં જુદાં એકમોવાળા ઉપરના બે કોઠાઓ વિશે કેટલીક સ્પષ્ટતાઓ પહેલાં કરી લઈએ.

બન્ને કોઠાઓમાં ઊભાં મુખ્ય ખાનાં પાંચ છે. એ દરેક ખાનાને પાછું બે વિભાગમાં વહેંચ્યું છે. એટલે ઊભાં કુલ દસ ખાનાં થયાં. આડાં ખાનાંઓ શબ્દના એકમવાળા કોઠામાં મુખ્ય છ છે. એમાં પ્રથમ બે ખાનાંઓ દરેક બે વિભાગમાં વહેંચાયાં છે. એટલે એ કોઠામાં આડાં કુલ આઠ ખાનાં થયાં. વાક્યના એકમવાળા કોઠામાં આડાં ખાનાં મુખ્ય ત્રણ છે. એમાં પ્રથમ ખાનું ત્રણ વિભાગમાં, બીજું ચાર વિભાગમાં અને ત્રીજું બે વિભાગમાં વહેંચાયું છે. એટલે આ કોઠામાં આડાં કુલ ખાનાં નવ થયાં. આડાં ખાનાંઓ આપણે આગલા પ્રકરણમાં જોઈ તે અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતાઓ બતાવે છે. ઊભાં ખાનાંઓ તત્કાલીન કઈ ગદ્ય અને પદ્યની શૈલીઓ સાથે અપદ્યાગદ્યની તુલના અભિપ્રેત છે તે સૂચવે છે.

નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યનો વિનિયોગ મુખ્યત્વે નાટકો અને મહાકાવ્યમાં કર્યો છે. એ ઉપરાંત ખંડકાવ્યો અને ઊર્મિકાવ્યોમાં તેનો વિનિયોગ થયો છે, પણ એમને વર્ણનાત્મક પ્રકારો ગણી ચાલવામાં ઝાઝો બાધ નથી. એટલે મહાકાવ્યની લાક્ષણિકતાઓ-માં એમનો સમાવેશ થઈ જાય. તેથી અપદ્યાગદ્યના ખાનાને નાટક અને મહાકાવ્ય એવા બે ખાનામાં વહેંચ્યુ છે.

શબ્દના એકમવાળા કોઠામાં નાટકના વિભાગમાં મૂકેલા આંકડા 'ઈન્દુકુમાર–૧'ની નીચેની પંક્તિઓ પરથી લીધા છે.

"હૈયાનાં ઊંડાં જલ હલાવે છે." એ પંક્તિથી
"હુંયે એ વ્રતની વ્રતિની હતી", એ પંક્તિ સુધી.

(પૃ. ૩૭–૩૮)

વાક્યના એકમના કોઠામાં નાટકવિભાગના આંકડા 'જયા–જયન્ત'ની નીચેની પંક્તિઓ પરથી તારવ્યા છે.

"લ્યો, બાંધો આ કમળતોરણ" એ પંક્તિથી
"કે પરણી જયા તીર્થોના તીર્થરાજવીને,"
એ પંક્તિ સુધી. (પૃ. ૫૭–૬૮)

એ ખાનાના બીજા વિભાગના આંકડાઓ 'કુરુક્ષેત્ર'ના સાતમા કાંડની નીચેની પંક્તિઓ પરથી તારવ્યા છે.

શબ્દોનું એકમ : "છ–છ દિશાદેશોમાંથી"થી
"જાણે ઊછળતા સાગર વચ્ચેની મહાનૌકા" સુધી

(પૃ. ૪૭–૪૮)

વાક્યોનું એકમ : "છ-છ દિશાદેશોમાંથી" થી
"સંકેલાયો નથી જીવનસંગ્રામ." (પૃ. ૪૭-૫૯)

"નાટકોનું ગદ્ય" એ ખાનું વ્યવસાયી રંગભૂમિનું નાટક અને સાહિત્યિક નાટક એવા બે વિભાગમાં વહેંચવું પડયું છે એની પાછળ ગુજરાતી નાટયસાહિત્યની વિચિત્ર પરિસ્થિતિ (જેનાથી બધા વિદિત છે) કારણભૂત છે. રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોની સાહિત્યિક ગુણવત્તા બહુ ઊંચી ન હતી અને જેમની સાહિત્યિક ગુણવત્તા ઊંચી હતી તે તખ્તાલાયકીની દ્રષ્ટિએ નબળાં હોઈ રંગભૂમિથી ઉપેક્ષિત રહ્યાં. આ બન્ને પ્રકારનાં નાટકોની ગદ્યશૈલીનું પોત એકમેકથી ઘણું જુદું પડી જાય છે, તેથી એમનો જુદો વિભાગ કર્યો છે.

વ્યવસાયી રંગભૂમિના નાટકમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના મોહિની-ચંદ્ર'[1] નાટકને નમૂના તરીકે લીધું છે. એમાંની નીચેની પંક્તિઓ પરથી આ આંકડાએ તારવ્યા છે.

શબ્દનું એકમ : "હજૂર, મારા ઉપરનો વહેમ તદ્દન નકામો છે." થી
"આ તેના છળકપટથી છેતરાયેલી ભોળી અનાથ કન્યા મોહની". (પૃ. ૧૧૬-૧૧૭)

વાક્યનું એકમ : "પરોઢમાં ઊઠી પિયુજી ફળફૂલ લેવા ગયા છે" થી
જે શિક્ષા કરવી હોય તે સહન કરવા તૈયાર છું" સુધી. (પૃ. ૧૧૨-૧૧૭)

સાહિત્યિક નાટકમાં રમણભાઈ નીલકંઠનું 'રાઈનો પર્વત' નાટક નમૂના તરીકે લીધું છે. તેમાંની નીચેની પંક્તિઓ પરથી આ આંકડાઓ તારવ્યા છે.

શબ્દનું એકમ : "બાળકો માતાને માત્ર એ એક પ્રસંગથી જ ઓળખશે"? થી
"સાવિત્રી દેવીની સહાય માગવા આવ્યો છું" સુધી. (પૃ. ૫૩)

વાક્યનું એકમ : "જાલકા ! તેં વેશ બરાબર ભજવ્યો." થી
"હૃદયપટ સાથે સ્પર્શ થવા નહિ દઈએ" સુધી. (પૃ. ૪૮-૫૫)

નાટક ઉપરાંત નવલકથાના ગદ્ય સાથે અપદ્યાગદ્યને સરખાવ્યું છે. નાટક ઉપરાંત નોંધપાત્ર કહી શકાય એવું સાહિત્યિક ગદ્ય બીજા કોઈ પ્રકારમાં તે સમયે ખેડાયું હોય તો તે નવલકથામાં. 'નવલકથાનું ગદ્ય' એ ખાનાને પણ બે વિભાગમાં વહેંચ્યું છે. નાનાલાલે પોતે 'ઉષા' નવલકથા લખેલી, એટલે એમાં એમની ગદ્યશૈલીનું પોત કેવું હતું એનો કંઈક ખ્યાલ આવે તેથી એ ગદ્ય પરથી આંકડા તારવ્યા છે. અને બીજા વિભાગમાં ગોવર્ધનરામના 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને નમૂના તરીકે લીધું છે. આ બન્ને

---

૧ જુઓ 'ડાહ્યાભાઈનાં નાટકો :ખંડ-૨: સંપા. જયન્તિ દલાલ

કૃતિઓમાંની નીચેની પંક્તિઓ પરથી આ આંકડાઓ તારવ્યા છે.

'ઉષા' ની પંક્તિઓ :

શબ્દનું એકમ : "એવે એક પાણી ભરી પનિહારી આવી." થી
"ત્હેવો નિષ્કામ આહ્‌લાદ મને પ્રગટ્યો" સુધી. (પૃ. ૨૬)

વાક્યનું એકમ : "પેલી પૂર્ણિમાની પૂતળીની મ્હારા મનને તાલાવેલી લાગી હતી." થી
"ને ત્હેને માથે મધ્યાહ્‌ન તપતો હતો" સુધી. (પૃ. ૨૪–૩૦)

'સરસ્વતીચંદ્ર–૧' માંની પંક્તિઓ :

શબ્દનું એકમ : 'નિદ્રાવશ થતી કુમુદસુંદરી કાંઈક......" થી
"તેનું મનોબળ થઈ ચૂક્યું ભાસ્યું" સુધી. (પૃ. ૩૧૨–૩૧૩)

વાક્યનું એકમ : "સરસ્વતીચંદ્રના સ્વહસ્તની પત્રિકામાં......" થી
"પોતાની જ અંતઃ પરીક્ષા કર" સુધી. (પૃ. ૩૧૩–૩૨૦)

ગદ્યની જેમ પદ્યની શૈલીને પણ બે ખાનામાં વહેંચી છે. છંદોબદ્ધ પદ્યની શૈલી અને ગીતોની શૈલી. આ બન્ને પદ્યશૈલીઓ એકમેકથી જુદી પડે છે એવો ખ્યાલ ગુજરાતી કાવ્યવિવેચનમાં પ્રવર્તે છે, તેથી આ ખાનાં કર્યાં છે. છંદોબદ્ધ પદ્યનું ખાનું બે વિભાગમાં વહેંચ્યું છે અને એમાં એક છંદોબદ્ધ કાવ્ય તરીકે 'વસંતવિજય' ને નમૂના તરીકે લીધું છે. આ કાવ્યની તત્કાલીન ગુજરાતી કાવ્યરસિકવર્ગમાં લોકપ્રિયતા અને એમાંનું ઊંચું કાવ્યબળ એની પસંદગી કરવા પાછળ કારણભૂત છે એથી વિશેષ તો એ કાવ્યે નાનાલાલના કાવ્યસંસ્કારના ઘડતરમાં ભાગ ભજવ્યો હતો તે છે[2]. 'વસંતવિજય' ની નીચેની પંક્તિઓ પરથી આ આંકડાઓ તારવ્યા છે.

શબ્દનું એકમ : "નિહાળું છું શું હું મનહર વસંતપ્રસરને ?" થી
"ઈચ્છે પછી જરા નિદ્રા પૂર્ણ વીસરવા વન" સુધી.
(પૃ. ૧૦૦–૧૦૧)

વાક્યનું એકમ : "નહીં નાથ ! નહીં નાથ! ન જાણો કે સ્હવાર છે!" થી
"બેસીને કોણ જાણે ક્યહિં પરભૃતિકા ગાન
સ્વર્ગીય ગાય" સુધી. (પૃ. ૯૮–૧૦૩)

---

૨. "અને પાંચમો ન્હાનકડો રસગ્રન્થ તે મણિશંકરનું આજ ચાળીસ ચાળીસ વર્ષથી અનનુકરણીય નીવડેલું 'વસંતવિજય'. એ સાદી શોભાળા અનુષ્ટુપ ને ઉપજાતિ ને વસંતતિલકા, એ પ્રલંબધ્વનિ શાર્દૂલવિક્રીડિત ને સ્રગ્ધરા મ્હારા મિત્રે ૧૮૯૬માં મીઠે સૂરે લલકારી સંભળાવ્યા ત્યહારે સંસ્કૃત વૃત્તોના મનોહારી છંદમાધુર્યનું મ્હને પ્રથમ ભાન થયું." ('અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ', પૃ. ૩૬)

એ ખાનામાં બીજું છંદોબદ્ધ કાવ્યના નમૂના તરીકે નાનાલાલના 'કુલયોગિની'ને પસંદ કર્યું છે. નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યની સાથે છંદોબદ્ધ કાવ્યો અને ગીતો પણ વિપુલ પ્રમાણમાં લખ્યાં છે અને એમાં ઊંચું કાવ્યબળ પ્રગટ કર્યું છે. તો એમની એ પદ્યશૈલીનો કંઈક ખ્યાલ તુલનામાં આવે એ હેતુથી આ કાવ્યની પસંદગી કરી છે. એ કાવ્યમાંની નીચેની પંક્તિઓ પરથી આંકડા તારવ્યા છે.

શબ્દનું એકમ : "ભરેલા સરમાં નીર ખાતાં'તાં મન્દ હેલિયાં". થી
"જે એક ડોલર હતો તુલસી સમીપે."
સુધી. (પૃ. ૧૮૧–૧૮૨)[3]

વાક્યનું એકમ : આ કાવ્યમાં ૮૦ વાક્યો છે, એટલે ૮૦ વાક્યોનું એકમ રાખ્યું છે.

ઉપરનાં બન્ને છંદોબદ્ધ કાવ્યો શ્લોકબદ્ધ છે. એટલે દરેક શ્લોકને અંતે પૂર્ણ-વિરામ આવે છે. એ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો દરેક શ્લોક એક વાક્ય બને. પણ વાસ્તવમાં એવો અનુભવ થતો નથી. એટલે એક અર્થ આખો પૂરો થતો હોય ત્યાં એક વાક્ય ગણવાનું વલણ અપનાવ્યું છે.

ગીતો બન્ને નાનાલાલના જ પસંદ કર્યાં છે. એ ગાળાનો બીજો કોઈપણ કવિ ગીતરચનામાં નાનાલાલની તુલનામાં કોઈપણ રીતે ન બેસી શકે એવી સિદ્ધિ નાનાલાલે ગીતોમાં બતાવી છે. એટલે ગીતની પદ્યશૈલી ઊભી કરવામાં નાનાલાલ અદ્વિતીય છે. વળી એમનાં ગીતોની શૈલી અપદ્યાગલ કરતાં કયાં જુદી પડે છે એનો પણ અંદાજ નીકળી શકે. બે ગીતોમાં એક 'ઝીણા ઝરમર વરસે મેહ' અને બીજું 'વીરની વિદાય' છે. બન્ને જુદા ભાવવાળાં ગીતો છે. એક કૌમારના મુગ્ધપ્રેમનું ગીત છે. બીજું પ્રેમશૌર્યનું ગીત છે.

અપદ્યાગદ્ય અને પદ્યશૈલી :

આગલા પ્રકરણમાં અપદ્યાગદ્યનાં કેટલાંક આત્મભૂત લક્ષણો ગણાવ્યાં છે. આ લક્ષણો તે વાક્યમાં વ્યુત્ક્રમ; ક્રિયારૂપો, સંયોજકો કે સર્વનામોને ટાળવાનું વલણ; સમાંતરિત–વિરોધવાળી વાક્યરચનાઓ; ને પ્રાસ. ઉપરના બન્ને કોઠાઓ પરથી જોઈ શકાશે કે અપાદ્યગદ્યનાં આ લક્ષણો તત્કાલીન સાહિત્યિક નાટક અને નવલકથાના ગદ્યમાં નહિવત્ જોવા મળે છે. પણ એ બધાં લક્ષણોમાંથી સમાંતરિત–વિરોધવાળી વાક્યરચનાઓ સિવાયનાં બીજાં લક્ષણો તત્કાલીન પદ્યશૈલીમાં જોવા મળશે. અપદ્યાગદ્ય આને લીધે જ આપણા ચિત્ત પર છંદોબદ્ધ ન હોવા છતાં પદ્યત્વના સંસ્કાર પાડે છે. અપધાગદ્યમાં અનુપ્રાસો જ મોટેભાગે છે. પંક્તિને અંતે પ્રાસ જાળવવાનું વલણ

3 'રસગન્ધા', સંપાદક : બાલચન્દ્ર પરીખ.

ખુબ ઓછું છે. એને મુકાબલે તત્કાલીન છંદોબધ્ધ કવિતામાં પંકિતને અંતે પ્રાસ મેળવવાનું વલણ વિશેષ છે. 'વસંતવિજય' કે 'કુલયોગિની' એ બન્ને કાવ્યરચનાઓ તપાસતાં એ સ્પષ્ટ થાય છે. પણ અનુપ્રાસો છંદોબધ્ધ કવિતાને અપરિચિત કે એમાં ન આવતા હોય એવું બિલકુલ નથી. પ્રાસની જેમ અનુપ્રાસો પણ એમાં આવે છે. કાંતના "સાગર અને શશી" માં અનુંપ્રાસ એના શબ્દમાધુર્યનો એક ગુણ છે. સમાંતરિત-વિરોધવાળી વાકયરચનાઓ નાનાલાલની શૈલીની બીજા કવિઓની પદ્યશૈલી કરતાં આગવી વિશિષ્ટતા છે. આ પ્રકારની વાકયરચનાઓ તે સમયના બીજા કવિઓની કવિતામાં જોવા નહીં મળે. જ્યારે કોઠા પરથી જોઇ શકાશે કે આ પ્રકારની વાકયરચનાઓ અપદ્યાગદ્યમાં તેમજ નાનાલાલની છંદોબદ્ધ કવિતામાં પણ જોવા મળે છે. 'કુલયોગિની' માં આવાં વાકયો એની નોંધપાત્ર માત્રા સૂચવે છે. સમાંતરિત-વિરોધવાળી રચનાઓ વાગ્મિતાવાળી શૈલીનો એક અંશ છે. અને એ તત્ત્વ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોની ગદ્યશૈલીમાંથી અપદ્યાગદ્યમાં આવ્યું છે.

અપદ્યાગદ્ય અને વ્યવસાયી રંગભૂમિનું ગદ્ય :

અપદ્યાગદ્ય પદ્યનાં લક્ષણોને વિશેષ ઝીલે છે, પણ એનાં કેટલાંક લક્ષણો તત્કાલીન વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાં જોવા મળે છે. જેમકે વ્યુત્ક્રમ, ક્રિયાપદ વગરનાં વાકયો, સમાંતરિતવિરોધવાળી વાકયરચનાઓ અને પ્રાસનું તત્ત્વ. કદાચ એમ કહી શકાય કે અપદ્યાગદ્યનાં આત્મભૂત બધાં લક્ષણો વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકમાં છે. એમની માત્રામાં એક વ્યુત્ક્રમવાળી રચનાઓને બાદ કરતાં બીજો નોંધપાત્ર કોઇ ફરક પણ નથી. તો શું વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોનું ગદ્ય પદ્યનાં સંસ્કાર ચિત્ત પર પાડે છે એમ કહી શકાય ? તો એનો જવાબ છે ના. ઉપર નોંધ્યાં તે લક્ષણો વ્યવસાયી રંગભૂમિના નાટકમાં જોવા મળે છે એ સાચું, અને તેને લીધે તત્કાલીન સાહિત્યિક નાટક કે નવલકથાના ગદ્ય કરતાં એ જરૂર પદ્ય જેવા સંસ્કાર વધુ પાડે છે. એ ગદ્ય પદ્યની જેમ રંગભૂમિ પર બોલાતું એ પણ ખરું, એટલે આવાં લક્ષણો એમાં દેખાય છે. અને તેમ છતાં એ ગદ્યના જ સંસ્કાર ચિત્ત પર વધુ પાડે છે. આનું શું કારણ તેની વધુ સ્પષ્ટતા કરીએ.

વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાં વ્યુત્ક્રમવાળી વાકયરચનાઓ જોવા મળે છે, પણ અપદ્યાગદ્યના પ્રમાણમાં એની માત્રા એક તો ઘણી અલ્પ છે. વળી, એ વાકયરચનાઓમાં જે વ્યુત્ક્રમો થયાં છે તે વ્યવહારમાં અત્યંત સામાન્ય હોય એવાં વ્યુત્ક્રમ છે. એટલે

એમાં થયેલાં વ્યુત્ક્રમ ચિત્ત પર કોઈ વિશેષ સંસ્કાર જગાડતા નથી. જેમકે

"ઉપરથી નથી, સલુણી !"
"ચાલો, મારી મનહરણી !"
"સાચું કહ્યું, મારા સૌભાગી સત્યવંત શામળા".

આ વ્યુત્ક્રમોમાં કોઈ ખાસ વિશિષ્ટતા નથી એ દેખાશે. એને મુકાબલે અપદ્યાગદ્યમાં વ્યુત્ક્રમનું ઘણું વૈવિધ્ય, પદ્યમાં હોય છે તેવું, જોવા મળે છે. એની વાત આપણે આગળ કરી છે.

ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો વ્યવસાયી રંગભૂમિના નાટકમાં નોંધપાત્ર માત્રામાં જોવા મળે છે. આ પ્રકારનાં વાક્યો એમાં રહેલા પ્રાસના તત્ત્વથી તેમ જ ક્રિયાપદના લોપથી એક વિશિષ્ટ અસર ઉત્પન્ન કરે છે. જેમકે

"મોટા મોટા મહોલ (હોય) (ત્યાં) અંદરથી પાપનું પોલંપોલ (હોય છે).
પરસ્પર પ્રેમ (હોય) ત્યાં સઘળું હેમ ને ક્ષેમ (હોય છે).

આ પ્રકારનાં ક્રિયારૂપો કે સંયોજકોનો લોપ હોય એવાં વાક્યો આ નાટકોના ગદ્યમાં મળે છે ખરાં, પણ અપાદ્યગદ્ય કરતાં એમની માત્રા ઓછી છે, એટલે એમનાથી ઊભો થતો પદ્યત્વનો સંસ્કાર ચિત્ત પર દૃઢ નથી થતો.

ક્રિયાપદ વગરનાં બીજાં વાક્યો ક્રિયાપદનો લોપ ભલે થયો હોય છતાં, પદ્યત્વના સંસ્કાર નથી મૂકી શકતાં કારણકે આ વાક્યો પ્રમાણમાં લાંબાં અને બોલચાલની સ્વાભાવિકતા વગરનાં કૃત્રિમ અને આયાસપૂર્ણ લાગે છે. જેમકે

"સોનું-રૂપું અને જર-જવાહીર ગરીબ રાંકડાની
કકળતી આંતરડી અને રડતાં હૈયાનું હીર :" (પૃ. ૧૧૩)

કે

"આ આપનો ચોર ચંદ્ર અને આ તેના છળકપટથી
છેતરાયેલી ભોળી અનાથ કન્યા મોહની." (પૃ. ૧૧૬)

આ વાક્યોમાં ક્રિયાપદો નથી, પણ દરેક વાક્યમાં સાંધા દેખાઈ આવશે અને એ સાંધાઓ 'અને' જેવા સંયોજકોથી જોડવામાં આવ્યા છે. એટલે સમગ્ર વાક્યરચનાની આયાસપૂર્ણતા અને કૃત્રિમતા તરત સ્પષ્ટ થશે. આવાં વાક્યો ભલે ક્રિયાપદ વગરનાં હોય, પણ એની પ્રલંબતાને લીધે એ અસર ગદ્યના વાક્ય જેવી જ પાડે છે.

પદ્યશૈલીની એક બીજી લાક્ષણિકતા તે પ્રાસનું તત્ત્વ પણ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોના ગદ્યમાં પ્રચુર માત્રામાં જોવા મળે છે. મોટાભાગનાં વાક્યોમાં કાં તો વચ્ચે અથવા વાક્યના અંતમાં કેટલાંક સમાન પદોના પુનરાવર્તનથી આ પ્રાસ સધાય છે. જેમકે

૧ "ભલી પ્રભાત, તેજસ્વી રવિ તારે માટે તસ્દી ઉઠાવે છે.
તેમ જ મારા ચંદ્ર પણ મારે માટે તસ્દી ઉઠાવે છે." (પૃ.૧૧૩)

૨. "રવિરાય પ્રભાત-સુદંરી.........ભટકવા નીકળ્યા છે;
મારા ચંદ્રરાય .... ભટકવા બહાર પડયા છે." (પૃ. ૧૧૩)

૩. "ઠંડી ઠંડી પવનની લહેર સુખકર્તા છે, દુખહર્તા છે.
પરંતુ વંટોળિયો દુ:ખદાયક છે, સુખશાંતિ-સંહારક છે,
ત્રાસ-ત્રાસકારક છે." (પૃ. ૧૧૬)

૪. "ધીમી ધીમી નદીની લહરી દુનિયાને ફાયદાકારક છે, પણ સામટું પૂર નાશકારક છે, શાંતિવિનાશક છે." (પૃ. ૧૧૬)

અહીં દેખાશે કે અમુક સમાન અક્ષરો બે વાકયોના અંતમાં સમાનપણે પુનરાવર્તિત કરી પ્રાસ મેળવાય છે.

પ્રાસની જેમ સમાંતરિત-વિરોધવાળી ઉકિતઓ પણ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોના ગદ્યમાં જોવા મળશે. એમાં પણ પ્રાસનું તત્ત્વ પ્રાધાન્ય ભોગવતું જ હોય છે. જેમકે

૧. "સત્ય ગયું સતિયાં વાંસે,
શિયળ ગયું સતિઓ વાંસે !"

૨. "દેડકાને દુભાવનાર હાડીઆને હાથીનો આશરો મળે છે, હાડીઓ હરખાય છે;
કીડાને કચરનાર કાગને આભનો આશરો મળે છે, કાગડો મલકાય છે." (પૃ. ૧૧૭)

૩. "એ હથિયાર છે, હું હાથ છું;
એ ખોળિયું છે, હું જીવ છું." (પૃ. ૧૧૭)

૪. "એ ભરથાર છે, હું નાર તાબેદાર છું;
એ સરદાર છે, હું ગુલામડી છું." (પૃ. ૧૧૭)

સમાંતરિત-વિરોધવાળી ઉકિતઓ તત્કાલીન બીજા કવિઓની પદ્યશૈલીમાં વિશેપરૂપે જોવા મળતી નથી, પણ એ સિવાયની ઉપર જોઈ તે બધી લાક્ષણિકતાઓ પદ્યશૈલીમાં જોવા મળે છે. આને લીધે જ તત્કાલીન બીજા સાહિત્યિક ગદ્ય કરતાં વ્યવસાયી રંગભૂમીનાં નાટકોની ગદ્યશૈલી ભિન્ન સંસ્કારો ચિત્ત પર પાડે છે. એ ગદ્ય સામાન્ય ગદ્યની જેમ બોલાતું કે વંચાતું ન હતું, પરંતુ કંઈક ધીમી ગતિએ અને પદ્યની જેમ તે રંગભૂમિ પર બોલાતું. આવા પ્રકારના પઠનમાં સરળતા પડે તેવું પોત ઉભું કરવા જતાં આ ગદ્યમાં આ બધી લાક્ષણિકતાઓ આવેલી દેખાશે.

ઉપર જોઈ તે લાક્ષણિકતાઓ ડાહ્યાભાઈના નાટક પરથી તારવી છે, પરંતુ એ

ડાહ્યાભાઈના ગદ્યની લાક્ષણિકતા જ માત્ર નથી. તત્કાલીન રંગભૂમિ માટે લખાતાં બધાં નાટકોના ગદ્યની એ લાક્ષણિકતાઓ છે. આવું વ્યાપક વિધાન આ એક જ નમૂનાના તારણ પરથી કરી શકાય એમ છે. એ માટે વિશેષ સમર્થનની જરૂર નથી.

ઉપર જોઈ તે લાક્ષણિકતાઓ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોના ગદ્યમાં હોવા છતાં એ શૈલી ચિત્ત પર પદ્યનો માત્ર આભાસ કરાવે છે. એના સંસ્કાર તો ગદ્યના જ પડે છે, વ્યુત્ક્રમની અલ્પતા, વાકયોની પ્રલંબતા, કૃત્રિમ ને આયાસપૂર્વક મેળવેલી લાગતી પ્રાસરચના, સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોનો ઓછો વપરાશ અને તેને બદલે સ્થૂળ અને ગ્રામ્ય અર્થછાયાવાળા શબ્દો અને શબ્દગુચ્છોનો બહોળો ઉપયોગ આ બધાંને લીધે એ તત્કાલીન પદ્યશૈલીથી દૂર ખસી જાય છે. એને મુકાબલે અપદ્યાગદ્ય આ બધી બાબતમાં પણ પદ્યશૈલીના સંસ્કાર વધુ ઝીલે છે અને તેથી એનું પઠન જે સંસ્કારો ચિત્ત પર પાડે છે તે પદ્યના વિશેષ લાગે છે.

અપદ્યાગદ્ય અને તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્ય :

હમણાં જોયાં તે લક્ષણો વ્યુત્ક્રમ, ક્રિયાપદ વગરનાં વાકયો, પ્રાસ એ બધાં તત્કાલીન સાહિત્યિક નાટક અને નવલકથાના ગદ્યમાં બિલકુલ જોવા નથી મળતાં. એટલે એક વસ્તુ સ્પષ્ટ બને છે કે નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય અછાંદસ હોવા છતાં પદ્યના સંસ્કારોને જ વધારે વળગે છે. તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્યની સાથે અપદ્યાગદ્યને કોઈ સામ્ય હોય તો તે એક શબ્દપસંદગીની બાબતમાં. બોલચાલની ભાષામાં વ્યાપક ન હોય અને માત્ર કાવ્યમાં જ પરિચિત હોય એવા સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવા તરફનો ઝોક પંડિતયુગના બધા સર્જકોમાં દેખાય છે. એ પછી સાહિત્યિક ગદ્ય હોય કે પદ્ય હોય. કોઠા પરથી એ સ્પષ્ટ દેખાય છે. સંસ્કૃત અક્ષરમેળછંદોના માપમાં સહેલાઈથી બેસી જાય એટલે પદ્યમાં આવા અપરિચિત તત્સમ શબ્દો વાપરવાની કવિને ફરજ પડે એ સમજી શકાય, પણ ગદ્યમાં કે અપદ્યાગદ્યમાં શું ? સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવાથી ભાષામાં શિષ્ટતા અને પ્રૌઢિ આવે છે એમ તે વખતના સર્જકોને લાગેલું.[૪] એનાથી ભાષાને બોલચાલની ભાષાથી એક જુદું પરિમાણ પ્રાપ્ત થાય છે એવા અનુભવને લીધે જ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોનું ભારણ ગદ્ય અને પદ્ય બંનેમા વધ્યું. 'સરસ્વતીચંદ્ર' કે 'રાઈનોપર્વત' જેવી ગદ્યકૃતિઓમાં આ ખ્યાલને લીધે જ તત્કાલીન પદ્યશૈલીમાં જોવા મળે છે એના જેટલું જ તત્સમ શબ્દો વાપરવાનું વલણ છે એ કોઠા ઉપરથી દેખાશે. સાહિત્યિક ગદ્યની જેમ ગીતરચનાઓમાં પણ આ ખ્યાલથી જ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો છંદોબદ્ધ પદ્યની જેમ વાપરવાનો ઝોક જોવા મળશે. તત્કાલીન સાહિત્યિક પરંપરામાં વ્યાપક આ ખ્યાલથી અપદ્યાગદ્ય પણ મુક્ત નથી એ કોઠા પરના આંકડા દેખાડશે. જ્યારે એવા અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દો

૪ "અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો", પૃ. ૩૩

વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાં ક્વચિત જ વપરાયેલા જોવા મળશે. વિશાળ ને વિવિધ સ્તરના પ્રેક્ષક સમુદાય સુધી પહોંચવા માગતાં વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોને સામાન્ય ભાષાથી દૂર થઈ જતી એવી અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દોના ભારણવાળી ભાષા અનુકૂળ આવે એમ ન હતું.

તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્યમાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વિશેષ વાપરવા તરફ ઝોક હતો એ વાત સાચી છતાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'નું ગદ્ય 'રાઈનો પર્વત' કરતાં વિશિષ્ટ લાગે. એમાં અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દો અમુક જગ્યાએ વિશેષ વપરાયેલા જોવા મળે, પણ બીજી જગ્યાએ એવા શબ્દો બિલકુલ દેખાય જ નહીં. પાત્ર અને પરિસ્થિતિ અનુસાર શબ્દપસંદગી 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ઘણી બદલાઈ જતી લાગે. કોઠામાં જે જગ્યાએથી તારણ મૂક્યું છે ત્યાં અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દોનો ભાર વરતાય છે, પરંતુ નીચેના એક ફકરામાં જુદો જ અનુભવ થશે. એ ફકરાના સો શબ્દોવાળાં વાક્યો નીચે પ્રમાણે છે.

"બુધ્ધિધનના દીવાનખાનામાં પણ માણસો ભરાતાં હતાં." થી
"એને કરવતરાય સાથે કડાકડી ઊડતી." સુધી. (પૃ. ૧૨૪)

આ સો શબ્દોમાં એક પણ અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દ નથી. કોઠામાં મૂકેલા તારણમાં દેખાય છે કે ત્યાં એક પણ અરબી–ફારસી શબ્દ નથી. આ સો શબ્દોમાં પાંચ અરબી–ફારસી શબ્દો છે. એમાં ભાષાનું પોત નિરૂપ્ય વિચાર ને ભાવ પ્રમાણે બદલાતું રહે છે. બીજાં બે નાનાં દૃષ્ટાંતરૂપ કેટલાંક વાક્યો મૂકવાથી એ સ્પષ્ટ થશે.

"પોતાના નામાક્ષર પ્રિયમુખમાં સાંભળી મુગ્ધા આનંદમાં ડૂબી, નવીન ઉત્કર્ષથી ફૂલતી ધ્રૂજવા લાગી. અને પ્રિયને ઊઠતો જોઈ નિરૂપાય બનતી લજ્જા શેરડારૂપે ગાલ ઉપર પડી તેના બળથી દીન બની. હતું એટલું બળ બોલવાનું સાહસ કરવામાં અજમાવ્યું અને ઊંડા પાતાળમાં ઊતરી પડતી હોય એવો વિકાર અનુભવતી ધીમે સુંદર સાદે બોલી". (પૃ. ૨૨૧)

આ પરિચ્છેદમાં અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દોનું ભારણ વરતાશે. સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદના પ્રથમ મિલનને નિરૂપતો અને તે વખતે કુમુદના ચિત્તમાં જન્મતા રતિના ભાવને એક ઊંચી સંસ્કારિતાથી રસવામાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો ઉપયોગી બને છે. એની સામે નરભેરામ દુષ્ટરાયને બનાવે છે અને પછી એના મનમાં ચાલતા વિચારને લેખકે કેવા શબ્દોથી વ્યક્ત કર્યા છે તે હવે જુઓ :

"સાળો, લુચ્ચો, જો ને ગરજ આગળ અક્કલ આંધળી. બાપનું રાજ્ય થયું ! આજ જ જોવાનું છે તો ! હત તમારી માના લુચ્ચાઓ-ગધ્ધાઓ !" કહી ચાલતાં ચાલતાં અમસ્તો હાથ ઉગામ્યો અને નીચલો હાથ કરડયો." (પૃ. ૧૨૨)

વક્તવ્ય અને પાત્રને અનુરૂપ શબ્દપસંદગી બિલકુલ બદલાઈ ગઈ છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'કારના ગદ્યમાં આમ બને છે. 'રાઈનો પર્વત' કે અપદ્યાગદ્યમાં આમ બનતું નહીં અનુભવાય. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો લગભગ એકસરખી માત્રામાં સમગ્ર કૃતિમાં કોઈ પણ વિચાર કે ભાવને વ્યક્ત કરવા માટે વપરાયેલા જોવા મળે છે. એમાંયે અપદ્યાગદ્યમાં અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દો વાપરવાની વૃત્તિ બીજા સાહિત્યિક ગદ્યથી વધારે દેખાશે.

સંસ્કૃત શબ્દો વાપરવાથી ભાષામાં પ્રૌઢિ આવે છે એ ખ્યાલ સામાસિક શબ્દો વાપરવા પાછળ પણ હતો. તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્યમાં પદ્ય કરતાં સામાસિક શબ્દો વાપરવાનું વલણ ઓછું હતું, અને જે સામાસિક શબ્દો વપરાતા તે પણ મોટેભાગે વ્યવહારની ભાષામાં પરિચિત હોય. જેમકે 'નિદ્રાવશ', 'રણસંગ્રામ', 'મુખરેખા' આ ત્રણ સામાસિક શબ્દો 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને 'રાઈનો પર્વત' નાં જે પરિચ્છેદોમાંથી કોઠામાં તારણો મૂક્યાં છે એમાંથી મળે છે. એમને મુકાબલે પદ્યમાં સામાસિક શબ્દો વિશેષ વપરાય છે એટલું જ નહીં સામાસિક શબ્દો વ્યવહારમાં પરિચિત ન હોય એવા કવિ બનાવી લેતો જોવા મળે. જેમકે 'વસંતવિજય'નું જે તારણ કોઠામાં મૂકયું છે તેના સો શબ્દોમાં 'વસંતપ્રસર' 'યોગાંધત્વ', 'હૃદયરસ' 'આશ્રમધર્મ' જેવા સામાસિક શબ્દો આયાસથી કવિએ બનાવેલા દેખાય છે.

અપદ્યાગદ્યમાં તો સામાસિક શબ્દો તત્કાલીન બીજા કવિઓના પદ્ય કરતાં પણ વધુ જોવા મળે છે. પદ્યમાં લાંબા સમાસો બેસાડવા ઘણા મુશ્કેલ પડે એ કારણ હોય. કોઠામાં મૂકેલા તારણ પરથી એમ દેખાય છે કે નાટક કરતાં મહાકાવ્યની શૈલીમાં સામાસિક શબ્દોની વિપુલતા ઘણી વધારે છે. પણ આવા કોઈ તારણ પર આવી શકાય એમ નથી. 'ઇન્દુકુમાર–૧' માંથી આ નમૂનો ઓછામાં ઓછા સામાસિક શબ્દો કેટલા હોઈ શકે એનો ખ્યાલ મેળવવા જ પસંદ કર્યો છે. કદાચ એનાથી પણ એકબે ઓછા સામાસિક શબ્દો હોય એવું સો શબ્દોનું બીજું એકમ મળી આવે, પરંતુ સામાસિક શબ્દની સાવ અલ્પતા હોય એવું તો નહીં જ જોવા મળે. વળી નાટકમાં પણ મહાકાવ્યની શૈલીની બરોબરી કરે એટલા જ સામાસિક શબ્દો હોય છે એ માટે નીચેની પંક્તિઓમાંના સામાસિક શબ્દો જુઓ :

"હવે શા છે અભિલાષ ? સાધ્વી !" થી
"તો ધરિત્રી માતાની પ્રદક્ષિણા પણ છે ધર્મકર્તવ્ય."

એ પંક્તિ સુધી. ('ઈન્દુકુમાર–૧', પૃ. ૭૦–૭૧)

આ સો શબ્દોમાં ૧૮ સામાસિક શબ્દો છે. તો

"નરકેસરી સુરેન્દ્ર બાબુનાં" થી
"દેશસેવાનો દિનકર ઊગે છે." ('ઇન્દુકુમાર', પૃ. ૬૮–૬૯)

સુધીની પંક્તિઓના સો શબ્દોમાં ત્રેવીસ સામાસિક શબ્દો છે. સામાસિક શબ્દો બનાવવામાં પણ અપદ્યાગદ્ય ઘણું વૈવિધ્ય બતાવે છે. એમાં વ્યવહારમાં પ્રયોજાતા એવા 'દેશસેવા' કે 'નરકેસરી' જેવા સમાસો મળે છે તો 'ગોષ્ઠિપ્રેરણા', 'એકાન્તપ્રિય', 'પ્રજાભાવ', 'સૃષ્ટિસંકેત' જેવા નાના બનાવેલા સમાસો એનાથી ય ઘણાં વધુ પ્રમાણમાં મળે છે.

તત્કાલીન બીજા સર્જકોની સાહિત્યિક ગદ્ય કે પદ્યની શૈલી કરતાં નાનાલાલ સામાસિક શબ્દો વધુ વાપરે છે. એમાંયે છંદોબદ્ધ કાવ્ય કે ગીત કરતાં અપદ્યાગદ્યમાં સામાસિક શબ્દો વધુમાં વધુ વાપરે છે. 'વીરની વિદાય'માં ૧૯ સામાસિક શબ્દો વપરાયેલા છે. 'વીરની વિદાય' જેટલા વિપુલ પ્રમાણમાં આવા સામાસિક શબ્દો બધાં ગીતોમાં કે છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાં વપરાયેલા નહીં જોવા મળે. 'ઝીણા ઝરમર વરસે મેહ' ગીતમાં એક અને 'કુલયોગિની'માં બે સામાસિક શબ્દો વપરાયા છે.

અપદ્યાગદ્યની જેમ 'ઉષા'ના ગદ્યમાં પણ સામાસિક શબ્દોની માત્રા નોંધપાત્ર છે. એમાં 'સૂર્યતેજ', 'ફૂલવાડી' જેવા પ્રચલિત સમાસો છે તો 'શ્વેતગુલાબી', 'સુવર્ણહોડલી', અજબરંગી' જેવા નવા બનાવેલા અપરિચિત સમાસો છે, તો 'વદનકમળ', 'પુણ્યજલ' જેવા કાવ્યોચિત સમાસો પણ છે. સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોઈએ તો અપદ્યાગદ્ય કે 'ઉષા'ના ગદ્યમાં વ્યવહારમાં પરિચિત સામાસિક શબ્દો કરતા નવા બનાવેલા કે કાવ્યોચિત સમાસો વાપરવા તરફનો ઝોક વધુ દેખાશે.

'ઉષા'નું ગદ્ય શબ્દપસંદગી કે અર્થાલંકારોની પ્રચુરતામાં અપદ્યાગદ્યની બરોબરી કરે છે. વાકયરચનામાં ક્રિયાપદની અપેક્ષા હોય છતાં લોપ થયો હોય એવાં વાકય એમાં અપદ્યાગદ્યની જેમ વાપરવાનું વલણ દેખાય છે. જેમકે

૧ "ને એ જ એ પ્રફુલ્લપાંદડી પોયણાંનાં બે ફૂલ."

૨ "તે પૂર્ણિમાની મ્હારી પ્રમોદપ્રતિમા, અન્તરમાંની મ્હારી આશામૂર્તિ".

૩ "તે જ એ ઉષા, મ્હારા જીવનનો જ્યોતિ."

પણ વાકયરચનાનું આ એક જ સામ્ય 'ઉષા' અને અપદ્યાગદ્યમાં છે. એ સિવાય બીજી ઘણી બાબતમાં બન્નેની શૈલી વચ્ચે તફાવત છે તે કોઠા પરથી દેખાશે. 'ઉષા'ના ગદ્યમાં વ્યુત્ક્રમ નથી. સંયોજકોની અપેક્ષા હોય અને તોપણ એમને ટાળવામાં આવ્યા હોય એવાં સ્થાનો એમાં નથી. એ ઉપરાંત એક બીજું મહત્વનું તત્ત્વ જે અપદ્યાગદ્યમાં છે તે એમાં નથી તે વાગ્મિતાનું. અર્થના અલંકારોની પ્રચુરતા કે વાગ્મિતાયુકત પ્રશ્નવાકયો એ વાગ્મિતાની બે લાક્ષણિકતાઓ એમાં છે. એમાંયે અર્થના અલંકારોની પ્રચુરતા એકદમ ધ્યાન ખેંચે છે. પણ એ સિવાય સમાંતરિત–વિરોધવાળી વાકયરચનાઓ, વ્યાખ્યારૂપ ને ઉદ્‌બોધનવાકયો, અનુપ્રાસ એ લાક્ષણિકતાઓ એમાં

નથી. આ બધાં પરથી એમ કહી શકાય કે વ્યુત્ક્રમ, સમાંતરિત વિશેષવાળી રચનાઓ, અનુપ્રાસ જેવા શબ્દના અલંકારોના અભાવને લીધે 'ઉપા'ની શૈલી ચિત્ત પર ગદ્યના સંસ્કાર વિશેપ પાડે છે.

અપદ્યાગદ્ય શબ્દપસંદગીમાં તત્કાલીન ગદ્ય અને પદ્યની શૈલી કરતાં વિશેપરૂપે જુદું પડી આવતું હોય તો એ અરબી-ફારસી શબ્દોના ઉપયોગમાં. કોઠા પરથી દેખાશે કે તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્યની શૈલીમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વપરાયેલા છે. પદ્ય કરતાં ગદ્યમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વિશેપ છે. રંગભૂમિનાં નાટકોમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વિશેપ વપરાયેલા છે. ડાહ્યાભાઈનાં નાટકમાં તો બરોબર પણ કાન્ત જેવા સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો પદ્યમાં પ્રચુર રીતે વાપરનાર કવિ પણ પોતાનાં નાટકોમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વધુ વાપરે છે.[૫]

રંગભૂમિનાં નાટકોના ગદ્યમાં જ નહીં, 'રાઈનો પર્વત' જેવા શિષ્ટ સંસ્કૃતમય ગદ્યવાળા નાટકમાં પણ અરબી-ફારસી શબ્દો વપરાયેલા દેખાય છે. 'રાઈનો પર્વત'નું સમગ્ર ગદ્ય એની સંસ્કૃતમય શબ્દપસંદગીને લીધે જે એક શિષ્ટ છાપ ઊભી કરે છે તેની સાથે આવા અરબી-ફારસી શબ્દોના મિશ્રણ એકદમ જુદી જ છાપ ઊભી કરે છે. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો અને અરબી-ફારસી શબ્દો 'રાઈનો પર્વત' માં એક સાથે આવે છે. જેમકે પુષ્પસેનનો એક સંવાદ જોઈએ :

પુષ્પસેન : "આપ મને સૈન્ય લઈ લડાઈ પર મોકલવાના હો તો હું હાલ મહેતલ માગું, પરંતુ એ સૈન્ય મેળવવા સારું મારે મજલ કરવાની જરૂર પડે તેમ નથી. મારા હૃદયમાં જ રણસંગ્રામ જામ્યો છે, અને તે માટે આપની અને શ્રીમતી સાવિત્રીદેવીની સહાય માગવા આવ્યો છું." (પૃ. ૫૩)

અહીં 'સૈન્ય', 'હૃદયમાં', 'શ્રીમતી', 'સાવિત્રીદેવી', 'સહાય', એ શબ્દોથી જે સંસ્કાર ઉત્પન્ન થાય છે અને એની સાથે જ મિશ્રિત થયેલા 'હાલ', 'મહેતલ', 'મજલ' એ શબ્દો જુદા જ સંસ્કારો જન્માવે છે.

ગોવર્ધનરામના 'સરસ્વતીચંદ્ર' માં આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ વકતવ્ય પ્રમાણે શબ્દપસંદગી બદલાય છે. કોઠામાં જે તારણ મૂક્યું છે એમાં દેખાશે કે ત્યાં એક પણ અરબી-ફારસી શબ્દ નથી. કુમુદસુંદરીની વ્યથિત અને દોલાયમાન સ્થિતિ ત્યાં લેખકનોં વર્ણ્યવિપય છે. પણ આગળ આપણે જે બીજું તારણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં તપાસ્યું તેમાં પાંચ અરબી-ફારસી શબ્દો છે. 'રાઈનો પર્વત'માં બન્ને પ્રકારના શબ્દો એક સાથે આવે છે એવું 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ઓછી જગ્યાએ જોવા મળશે. અને જ્યાં એવો કોઈ શબ્દ વપરાયો હોય તો તે વ્યવહારમાં એટલો પરિચિત હોય કે એનો કોઈ બીજો શિષ્ટ તત્સમ પર્યાય યોજવો પ્રતિકૂળ જ બની રહે. 'રાઈનો પર્વત'

---

૫ જયન્ત કોઠારી, 'મણિશંકર ભટ્ટ-કાન્ત', પૃ. ૨૨૨-૨૨૩.

સુધીની પંક્તિઓના સો શબ્દોમાં ત્રેવીસ સામાસિક શબ્દો છે. સામાસિક શબ્દો બનાવવામાં પણ અપદ્યાગદ્ય ઘણું વૈવિધ્ય બતાવે છે. એમાં વ્યવહારમાં પ્રયોજાતા એવા 'દેશસેવા' કે 'નરકેસરી' જેવા સમાસો મળે છે તો 'ગોષ્ઠિપ્રેરણા', 'એકાન્તપ્રિય', 'પ્રજાભાવ', 'સૃષ્ટિસંકેત' જેવા નાના બનાવેલા સમાસો એનાથી ય ઘણાં વધુ પ્રમાણમાં મળે છે.

તત્કાલીન બીજા સર્જકોની સાહિત્યિક ગદ્ય કે પદ્યની શૈલી કરતાં નાનાલાલ સામાસિક શબ્દો વધુ વાપરે છે. એમાંયે છંદોબદ્ધ કાવ્ય કે ગીત કરતાં અપદ્યાગદ્યમાં સામાસિક શબ્દો વધુમાં વધુ વાપરે છે. 'વીરની વિદાય'માં ૧૯ સામાસિક શબ્દો વપરાયેલા છે. 'વીરની વિદાય' જેટલા વિપુલ પ્રમાણમાં આવા સામાસિક શબ્દો બધાં ગીતોમાં કે છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાં વપરાયેલા નહીં જોવા મળે. 'ઝીણા ઝરમર વરસે મેહ' ગીતમાં એક અને 'કુલયોગિની'માં બે સામાસિક શબ્દો વપરાયા છે.

અપદ્યાગદ્યની જેમ 'ઉષા'ના ગદ્યમાં પણ સામાસિક શબ્દોની માત્રા નોંધપાત્ર છે. એમાં 'સૂર્યતેજ', 'ફૂલવાડી' જેવા પ્રચલિત સમાસો છે તો 'શ્વેતગુલાબી', 'સુવર્ણહોડલી', અજબરંગી' જેવા નવા બનાવેલા અપરિચિત સમાસો છે, તો 'વદનકમળ', 'પુણ્યજલ' જેવા કાવ્યોચિત સમાસો પણ છે. સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોઈએ તો અપદ્યાગદ્ય કે 'ઉષા'ના ગદ્યમાં વ્યવહારમાં પરિચિત સામાસિક શબ્દો કરતાં નવા બનાવેલા કે કાવ્યોચિત સમાસો વાપરવા તરફનો ઝોક વધુ દેખાશે.

'ઉષા'નું ગદ્ય શબ્દપસંદગી કે અર્થાલંકારોની પ્રચુરતામાં અપદ્યાગદ્યની બરોબરી કરે છે. વાકયરચનામાં ક્રિયાપદની અપેક્ષા હોય છતાં લોપ થયો હોય એવાં વાકય એમાં અપદ્યાગદ્યની જેમ વાપરવાનું વલણ દેખાય છે. જેમકે

૧ "ને એ જ એ પ્રફુલ્લપાંદડી પોયણાંનાં બે ફૂલ."
૨ "તે પૂર્ણિમાની મ્હારી પ્રમોદપ્રતિમા, અન્તરમાંની મ્હારી આશામૂર્તિ".
૩ "તે જ એ ઉષા, મ્હારા જીવનનો જ્યોતિ."

પણ વાકયરચનાનું આ એક જ સામ્ય 'ઉષા' અને અપદ્યાગદ્યમાં છે. એ સિવાય બીજી ઘણી બાબતમાં બન્નેની શૈલી વચ્ચે તફાવત છે તે કોઠા પરથી દેખાશે. 'ઉષા'ના ગદ્યમાં વ્યુત્ક્રમ નથી. સંયોજકોની અપેક્ષા હોય અને તોપણ એમને ટાળવામાં આવ્યા હોય એવાં સ્થાનો એમાં નથી. એ ઉપરાંત એક બીજું મહત્વનું તત્ત્વ જે અપદ્યાગદ્યમાં છે તે એમાં નથી તે વાગ્મિતાનું. અર્થના અલંકારોની પ્રચુરતા કે વાગ્મિતાયુકત પ્રશ્નવાકયો એ વાગ્મિતાની બે લાક્ષણિકતાઓ એમાં છે. એમાંયે અર્થના અલંકારોની પ્રચુરતા એકદમ ધ્યાન ખેંચે છે. પણ એ સિવાય સમાંતરિત–વિરોધવાળી વાકયરચનાઓ, વ્યાખ્યારૂપ ને ઉદ્‌બોધનવાકયો, અનુપ્રાસ એ લાક્ષણિકતાઓ એમાં

નથી. આ બધાં પરથી એમ કહી શકાય કે વ્યુત્ક્રમ, સમાંતરિત વિરોધવાળી રચનાઓ, અનુપ્રાસ જેવા શબ્દના અલંકારોના અભાવને લીધે 'ઉપા'ની શૈલી ચિત્ત પર ગદ્યના સંસ્કાર વિશેષ પાડે છે.

અપદ્યાગદ્ય શબ્દપસંદગીમાં તત્કાલીન ગદ્ય અને પદ્યની શૈલી કરતાં વિશેષરૂપે જુદું પડી આવતું હોય તો એ અરબી-ફારસી શબ્દોના ઉપયોગમાં. કોઠા પરથી દેખાશે કે તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્યની શૈલીમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વપરાયેલા છે. પદ્ય કરતાં ગદ્યમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વિશેષ છે. રંગભૂમિનાં નાટકોમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વિશેષ વપરાયેલા છે. ડાહ્યાભાઈનાં નાટકમાં તો બરોબર પણ કાન્ત જેવા સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો પદ્યમાં પ્રચુર રીતે વાપરનાર કવિ પણ પોતાનાં નાટકોમાં અરબી-ફારસી શબ્દો વધુ વાપરે છે.[૫]

રંગભૂમિનાં નાટકોના ગદ્યમાં જ નહીં, 'રાઈનો પર્વત' જેવા શિષ્ટ સંસ્કૃતમય ગદ્યવાળા નાટકમાં પણ અરબી-ફારસી શબ્દો વપરાયેલા દેખાય છે. 'રાઈનો પર્વત'નું સમગ્ર ગદ્ય એની સંસ્કૃતમય શબ્દપસંદગીને લીધે જે એક શિષ્ટ છાપ ઊભી કરે છે તેની સાથે આવા અરબી-ફારસી શબ્દોના મિશ્રણ એકદમ જુદી જ છાપ ઊભી કરે છે. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો અને અરબી-ફારસી શબ્દો 'રાઈનો પર્વત' માં એક સાથે આવે છે. જેમકે પુષ્પસેનનો એક સંવાદ જોઈએ :

પુષ્પસેન : "આપ મને સૈન્ય લઈ લડાઈ પર મોકલવાના હો તો હું હાલ મહેતલ માગું, પરંતુ એ સૈન્ય મેળવવા સારું મારે મજલ કરવાની જરૂર પડે તેમ નથી. મારા હૃદયમાં જ રણસંગ્રામ જામ્યો છે, અને તે માટે આપની અને શ્રીમતી સાવિત્રીદેવીની સહાય માગવા આવ્યો છું." (પૃ. ૫૩)

અહીં 'સૈન્ય', 'હૃદયમાં', 'શ્રીમતી', 'સાવિત્રીદેવી', 'સહાય', એ શબ્દોથી જે સંસ્કાર ઉત્પન્ન થાય છે અને એની સાથે જ મિશ્રિત થયેલા 'હાલ', 'મહેતલ', 'મજલ' એ શબ્દો જુદા જ સંસ્કારો જન્માવે છે.

ગોવર્ધનરામના 'સરસ્વતીચંદ્ર' માં આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ વકતવ્ય પ્રમાણે શબ્દપસંદગી બદલાય છે. કોઠામાં જે તારણ મૂકયું છે એમાં દેખાશે કે ત્યાં એક પણ અરબી-ફારસી શબ્દ નથી. કુમુદસુંદરીની વ્યથિત અને દોલાયમાન સ્થિતિ ત્યાં લેખકનો વર્ણ્યવિષય છે. પણ આગળ આપણે જે બીજું તારણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં તપાસ્યું તેમાં પાંચ અરબી-ફારસી શબ્દો છે. 'રાઈનો પર્વત'માં બન્ને પ્રકારના શબ્દો એક સાથે આવે છે એવું 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ઓછી જગ્યાએ જોવા મળશે. અને જ્યાં એવો કોઈ શબ્દ વપરાયો હોય તો તે વ્યવહારમાં એટલો પરિચિત હોય કે એનો કોઈ બીજો શિષ્ટ તત્સમ પર્યાય યોજવો પ્રતિકૂળ જ બની રહે. 'રાઈનો પર્વત'

---

૫ જયન્ત કોઠારી, 'મણિશંકર ભટ્ટ-કાન્ત', પૃ. ૨૨૨-૨૨૩.

માં અરબી-ફારસી શબ્દને બદલે બીજો કોઈ શબ્દ વાપરવો હોય તો લેખક વાપરી શકયા હોત. એ શબ્દની અનિવાર્યતા ત્યાં ઓછી અનુભવાય છે. જેમકે 'હાલ' કે 'મહેનલ'ને બદલે લેખક 'હમણાં' ને 'સમય' શબ્દ વાપરી શકયા હોત.

અપદ્યાગદ્યમાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો એકધારા વપરાય છે, પરંતુ એની સાથે અરબી-ફારસી શબ્દોનું મિશ્રણ જોવા મળતું નથી. કવચિત્ કોઈક શબ્દ આવી જાય પણ એની માત્રા ઘણી અલ્પ છે. કોઠા પરથી દેખાશે કે નાટક અને મહાકાવ્યનાં બન્ને તારણોમાં એક પણ અરબી-ફારસી શબ્દ વપરાયેલ નથી. પોતાના મોગલ-સમયનાં નાટકોમાં નાનાલાલે અરબી-ફારસી શબ્દો છૂટથી વાપર્યા છે, પણ વકતવ્યને અનુકૂળ એ પ્રકારની શબ્દપસંદગી ત્યાં ઇષ્ટ હતી. અલબત્ત વકતવ્યને ઉચિત એ રીતે અરબી-ફારસી શબ્દોને અપદ્યાગદ્ય દૂર રાખી શકે છે કે એનો આશ્રય લઈ લે છે. પરંતુ 'સરસ્વતીચંદ્ર'કાર સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોમાં પણ એવો વિવેક જે જાળવે છે તે અપદ્યાગદ્યમાં નથી જળવાતો. એટલે મોગલસમયનાં નાટકોમાં અરબી-ફારસી શબ્દોની સાથે સંસ્કૃત શબ્દો પાછા એટલા જ વપરાયેલા જોવા મળે. જેમકે 'શાહનશાહ અકબરશાહ'માં અકબરશાહની સ્વગતોકિતની શરૂઆતનો થોડો ભાગ જોઈએ.

"ખામોશ, અય રાજનોબત ! ખામોશ.
કાળબોલના પડછન્દને ગજાવો મા,
પોઢેલા ભૂતોને જગાડો મા,
ત્હમે ભાસો છો ભૂતકાળના ભણકારા".

"ફતેપુર સીક્રીનું પાટનગર એટલે
અકબરશાહના મનોરાજ્યની રાજનગરી.
સીક્રીના પત્થરો એટલે કાળની જીભ.
સો સો જિહ્વાએ ઉચ્ચારે છે ને ઉચ્ચારશે
અકબરશાહના જીવનજયના મહામંત્રોને
એ શેખસલીમશાહના ખંડેરો". (પૃ. ૨૮૪-૨૮૫)

અહીં 'મનોરાજ્ય', 'જિહ્વા', 'જીવનજય', મહામંત્રો', જેવા સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો અરબી-ફારસી શબ્દોની જોડે ભળ્યા છે.

લાડવાચક શબ્દો વાપરવાની ટેવ નાનાલાલની પોતાની છે. તત્કાલીન સાહિત્યક ગદ્ય કે પદ્યની શૈલીમાં આ તત્ત્વ જોવા મળતું નથી. બીજા કવિઓની ગીતરચના-ઓમાં આ તત્ત્વ જોવા મળે. નાનાલાલે પોતે ગીતો ખૂબ રચ્યાં છે. ગીતોની અંદર આ પ્રકારના શબ્દો વિશેષ વપરાય છે. એ લાક્ષણિકતા પછી નાનાલાલના છંદોબદ્ધ કાવ્યો અને અપદ્યાગદ્ય સુધી વિસ્તરી. એમાંયે છંદોબદ્ધ કાવ્યો કરતાં અપદ્યાગદ્યમાં લાડવાચક પ્રત્યયો લગાડવાનું વલણ વિશેષ છે.

અપદ્યાગદ્યશૈલી તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્યશૈલી કરતાં વધારે વેગવાળી જણાય છે એની પાછળ બે કારણો છે. એક એમાંનાં વાક્યોની શબ્દસંખ્યા અને બીજું વાક્યોને જોડતા સંયોજકો. અપદ્યાગદ્યશૈલીનાં વાક્યો બીજી સાહિત્યિક ગદ્યશૈલીનાં વાક્યો કરતાં ટૂંકાં છે. ૧૦૦ વાક્યોના ઉપર લીધેલા એકમને તપાસીશું તો જોવા મળશે કે 'જયા-જયન્ત' નાં સો વાક્યોમાં કુલ ૬૪૧ શબ્દો છે. એની સરખામણીમાં ડાહ્યાભાઈના 'મોહિની-ચંદ્ર'માં ૯૨૯ શબ્દો, 'રાઈનો પર્વત' માં ૧૧૭૦, 'સરસ્વતી-ચંદ્ર' માં ૧૪૩૭ અને 'ઉષા' માં ૧૨૪૦ શબ્દો છે. સાહિત્યિકગદ્યનાં વાક્યોનું પ્રલંબપણું એમાંથી છતું થાય છે. આ પ્રલંબતાને લીધે સાહિત્યિક ગદ્યશૈલીનો વાક્યપ્રવાહ અપદ્યાગદ્યને મુકાબલે મંદ ગતિવાળો લાગે છે.

અપદ્યાગદ્યનો વાક્યપ્રવાહ વધુ વેગીલો લાગવાનું બીજું કારણ એમાં જોવા મળતું સંયોજકોનું ઓછું પ્રમાણ છે. ઘણી જગ્યાએ સંયોજકોની અપેક્ષા હોય અને તેમનો લોપ હોય એવાં ઘણાં વાક્યો અપદ્યાગદ્યમાં મળી આવે છે તેની વાત આપણે આગલા પ્રકરણમાં કરી ગયા છીએ. તત્કાલીન સાહિત્યિક ગદ્યશૈલીમાં બધાં વાક્યો સંયોજકોથી જોડાયા જ હોય એવું જોવા નહીં મળે. એવી જરૂર પણ નથી હોતી. પરંતુ જ્યાં અપેક્ષા હોય ત્યાં બધે વાક્યોને સંયોજકોથી જોડવામાં આવે છે. બીજું એ જોવા મળે છે કે અપદ્યાગદ્યમાં જ્યાં વાક્યોને સંયોજકથી જોડવામાં આવે છે ત્યાં 'ને' થી જોડવાનું વલણ વ્યાપક દેખાશે. 'પછી', 'કારણકે', 'જ્યારે-ત્યારે', 'હવે', 'તો', 'માટે' જેવા સંયોજકોથી વાક્યો જોડાયાં હોય એવી બહુ ઓછી જગ્યાઓ મળશે. જ્યારે તત્કાલીન બીજા સાહિત્યિક ગદ્યની શૈલીમાં આવા સંયોજકોથી વાક્યો જોડવાનું એક સ્વાભાવિક વલણ દેખાશે. આ તત્ત્વને લીધે સાહિત્યિક ગદ્યશૈલીનો પ્રવાહ અપદ્યાગદ્યશૈલીના પ્રવાહ કરતાં ખચકાતો લાગે છે. એમાં એક પ્રકારની તાર્કિકતા આવતી દેખાય છે.

આ સમગ્ર ચર્ચા પરથી અપદ્યાગદ્ય વિશે આપણે કેટલાક ખ્યાલો પર આવી શકીએ છીએ.

૧. અપદ્યાગદ્ય તત્કાલીન પદ્યશૈલીના સંસ્કારો ગદ્યશૈલી કરતાં વિશેષ ઝીલે છે. વાક્યમાં વ્યુત્ક્રમ, વાક્યમાં ક્રિયાપદો ને સંયોજકોનો લોપ, પ્રાસ-અનુપ્રાસ, સામાસિક શબ્દો આ બધાં તત્કાલીન પદ્યશૈલીની વ્યાપક લાક્ષણિકતાઓ એમાં જોવા મળે છે.

૨. વાગ્મિતાનું તત્ત્વ અપદ્યાગદ્યમાં જોવા મળે છે તે તત્કાલીન વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોના ગદ્યમાંથી આવ્યું હોવાનું સ્પષ્ટ અનુમાન કરી

શકાય એમ છે. નાનાલાલ વઢવાણમાં હતા ત્યારે વખતોવખત રંગભૂમિનાં નાટકો જોવા જતા. એ જોવાનો એમને ખૂબ શોખ હતો, અને રણછોડભાઈના 'લલિતાદુઃખદર્શક' ને તેમણે ઘણી વખત જોયેલું.[૬]

૩. વાક્યના નાનામોટી પંક્તિઓમાં અર્થાનુસારી ટુકડા, શબ્દોની દ્વિરુક્તિ, લાડવાચક પ્રત્યયો લગાડી બનાવેલા શબ્દો, અપરિચિત અને પોતે જ બનાવી લીધેલા અનેક પ્રકારના સમાસો એ બધી અપદ્યાગદ્યની સ્વકીય લાક્ષણિકતાઓ છે.

આમ અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપને તપાસતાં એમ લાગે છે કે રૂઢ છંદોનો ત્યાગ કરવા છતાં તે ઘણી બાબતોમાં તત્કાલીન પદ્યશૈલીની નજીક જાય છે. પણ બીજી બાજુ તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નાટકોની ગદ્યશૈલીની કેટલીક છટાઓ પોતાની અંદર સમાવી લઈ વાંગ્મિતાના લક્ષણને પણ પોતામાં પ્રગટ કરે છે. બીજી બાજુ કવિની સ્વકીય લાક્ષણિકતાઓની છટા પણ તે પોતાની અંદર ઉમેરે છે. નાનાલાલને પોતાને જે સિદ્ધ કરવું હતું તે આ વિશિષ્ટ શૈલીથી કેટલે અંશે સિધ્ધ થયું એનો વિચાર આપણે હવે પછીનાં પ્રકરણોમાં કરશું.

---

૬ અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ, પૃ. ૩૬

૫

અપદ્યાગદ્ય-નાટકનું માધ્યમ

અપદ્યાગદ્યના સ્વરૂપનો વિચાર આપણે કરી ગયા. ગુજરાતી કવિતામાં બ્લૅન્ક-વર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાની મથામણમાંથી અપદ્યાગદ્યનો જન્મ થયો, પરંતુ બ્લૅન્કવર્સ તો એક છંદ જ છે, સ્પષ્ટપણે પદ્ય છે. અપદ્યાગદ્ય સ્પષ્ટપણે અછાંદસ છે, એટલે બ્લૅન્કવર્સની ગરજ સારે એવી ક્ષમતા તેમાં પ્રગટ થઈ શકી નહીં. નાનાલાલે પોતે જ એવી ક્ષમતા અપદ્યાગદ્યમાં નથી એ સ્વીકારી લીધું છે. છતાં એક વસ્તુ ચોક્કસ છે કે ભલે અછાંદસ હોય, પરંતુ તત્કાલીન બીજા ચાલુ કે સાહિત્યિક ગદ્યથી એણે ભિન્ન પોત પ્રગટ કર્યું. તત્કાલીન ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ એમાં સમાવી લઈ આ વિશિષ્ટ શૈલી નાનાલાલ ગુજરાતી કવિતામાં લઈ આવ્યા. એટલું જ નહીં આ વિશિષ્ટ શૈલીને પોતાની સાહિત્યિક અભિવ્યકિતનું મુખ્ય માધ્યમ બનાવી. નાટક, મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને ઊર્મિકાવ્ય એ ચારે કાવ્યપ્રકારોમાં એને એમણે પ્રયોજી. એમાં એનો વિશેષ ઉપયોગ થયો નાટક અને મહાકાવ્યમાં. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં બ્લૅન્કવર્સ નાટક અને મહાકાવ્યમાં વ્યાપક રીતે વપરાયો છે એટલે નાનાલાલ પણ એનાથી પ્રભાવિત થયા હોય એ પૂરતું સંભવિત છે. તો હવે આ વિશિષ્ટ શૈલીએ નાટક અને મહાકાવ્યના માધ્યમ લેખે કેટલી ક્ષમતા બતાવી તે આપણી તપાસનો વિષય બને છે. દરેક કાવ્યપ્રકારમાં જ્યારે ભાષા પ્રયોજાય ત્યારે કાવ્યપ્રકારની અપેક્ષા મુજબ એમાં વપરાતી કાવ્યભાષાનું કાઠું બદલાય છે, બદલાવું જોઈએ. નાટકના માધ્યમની અપેક્ષાને સંતોષી શકે એટલી ક્ષમતા અપદ્યાગદ્યમાં કેટલી છે તે સહુ પ્રથમ તપાસીએ.

નાનાલાલનાં નાટકોના સંવાદોમાં અપદ્યાગદ્યની ક્ષમતા તપાસતા પહેલાં નાનાલાલનાં નાટકો વિશેનો સામાન્ય ખ્યાલ થોડો સ્પષ્ટ કરી લેવાની જરૂર છે. નાનાલાલનાં નાટકો બીજાં નાટકો કરતાં જુદાં 'ભાવપ્રધાન નાટકો' તરીકે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં જાણીતાં છે. "એમનાં નાટકોમાં એ કવિ વિશેષ છે, નાટ્યકાર ઓછા"[1] એમ મનાયું છે. નાનાલાલે પોતે પણ પોતાનાં નાટકો શેક્સપિયર–કાલિદાસનાં નાટકો જેવા દશ્ય નહીં, પરંતુ શેલીના 'પ્રોમિથિયસ અનબાઉન્ડ' અને ગ્યૂઈથેના 'ફાઉસ્ટ' જેવાં શ્રાવ્ય

૧ અનંતરાય રાવળ, 'ગંધાક્ષત', પૃ. ૧૪૭

ભાવપ્રધાન નાટકો (*Lyrical Drama*) છે એમ કહ્યું છે[2], એટલું જ નહીં વખતોવખત થાકી ગયા ત્યાં સુધી પછી તેમને કહેવું પડયું કે પોતાનાં આ નાટકો નાટકો નહીં, કાવ્યો છે.[3]

પોતાનાં ચૌદ નાટકોમાંથી 'ઈન્દુકુમાર' અને 'વિશ્વગીતા'ને તો તેમણે મહાકાવ્ય કહ્યાં છે.[4] જ્યારે બીજાં નાટકોને કાવ્યો કહ્યાં છે. અલબત્ત નાનાલાલની આ વાત આપણા વિવેચને પૂરેપૂરી સ્વીકારી નથી અને આ બધી કૃતિઓને નાટકો કહેવાનું ચાલું તો રાખ્યું પણ આ નાટકોમાં આવતાં ગીતો, એમાં રહેલી નાટયોચિત પરિસ્થિતિની અલ્પતા, મંદ ક્રિયાવેગ, અમૂર્ત કે વાયવી પાત્રો એવાં બધાં તત્ત્વોને લીધે આ નાટકોને શેકસપિયર કાલિદાસનાં નાટકો ન માનતાં કવિએ કહ્યું એ પ્રમાણે ભાવપ્રધાન નાટક (*Lyrical Drama*) કહેવાનું તો ચાલુ રાખ્યું જ. એમાં રહેલી સંકલનાની શિથિલતા, ઘણાં નાટકોમાં કેન્દ્રીયતાનો જોવા મળતો અભાવ, એમાંની અલ્પ તખ્તાલાયકી એવા એવા દોષોને કંઈક ઉવેખવાનું વલણ જન્મ્યું. આ તો ભાવપ્રધાન નાટક કહેવાય, એમાં તો ભાવનું ઐકય હોય, એ તો કલ્પનાની રંગભૂમિ પર ભજવાય. એટલે ઉપર જોયા તે દોષો દોષરૂપે ન જોવાયા અને જોવાયા તો એમને ઢાંકવા માટે આ નાટકોને નવી ભાતવાળાં કહી કામ ચલાવી લેવાની મનોવૃત્તિ ઊભી થઈ. એટલું જ નહીં ભાવપ્રધાન નાટકના કેન્દ્રમાં કોઈ ભાવના હોય એટલે દરેક નાટકમાંથી કોઈને કોઈ ભાવનો તંતુ બતાવવાનું વલણ પણ દેખાયું.

નાનાલાલે પોતાનાં નાટકોને 'ભાવપ્રધાન નાટકો' કહ્યાં એ વાતમાં ખરેખર પોતાનાં નાટકોની નબળાઈઓ ઢાંકવાની મનોવૃત્તિ હતી કે પછી એમની સર્જકચેતનાએ ખરેખર કોઈ વિશિષ્ટ અનુભૂતિને સાકાર કરવા જન્માવેલી આ કોઈ નવી આકારનિર્મિતિ હતી એ ખરેખર ચિંત્ય છે. આ મુદ્દાની સામે બે ત્રણ વાતો મૂકી શકાય એવી છે.

'ફાઉસ્ટ' કે 'પ્રોમિથિયસ અનબાઉન્ડ' દૃશ્ય નાટકની અપેક્ષાએ ન્યૂનતાવાળી કૃતિઓ છે, પરંતુ કાવ્યકૃતિઓ તરીકે એમનું સ્થાન બહુ ઊંચું છે. એનું શું કારણ? આ બન્ને કવિઓ માટે નાટક એ અભિવ્યકિતવૈચિત્ર્ય નહીં, પણ એમની સંવેદનાની સંકુલતાને અભિવ્યકિત આપવાની એક આંતરિક જરૂરિયાત હતું. ગ્યૂઈથે પોતાનાં નાટકોમાં ઝાઝાં પાત્રોને નથી આપી શકયો, પણ જેટલાં પાત્રો છે એ ખૂબ જીવંત

---

૨ 'ઈન્દુકુમાર–૧'ની પ્રસ્તાવના

૩ 'કવિકુલગુરુ કાલિદાસ' એ ભાષણમાંથી. જુઓ 'ગંદ્યાક્ષત', પૃ. ૧૫૧

૪ "આ કાવ્યલેખકનાં કંઈક એ કોટિનાં મહાકાવ્ય તે તો એનું વિશ્વ–પ્રશ્નો ચર્ચતું સંહિતાશૈલીનું નાટક 'વિશ્વગીતા' અને સુભગ શિવ મંગલના નાટક સમું શ્રાવ્ય નાટક 'ઈન્દુકુમાર'. : 'કુરુક્ષેત્ર' - અર્પણ અને પ્રસ્તાવના, પૃ. ૨૪.

છે. આ પાત્રો એની એક વિચારણાનાં વિવિધ રૂપો છે.[5] એ પાત્રોના સર્જન માટે નાટ્યદેહ જ એને અનુકૂળ હતો. 'પ્રોમિથિયસ અનબાઉન્ડ' વિશે પણ એવું કહેવાયું છે કે શેલી નાટક દ્વારા જે જે અભિવ્યક્ત કરવું હતું તે કરી શક્યો. ઊર્મિકવિઓ જ્યારે પોતાના ચિત્તમાં એવા સંકુલ ભાવોને અનુભવે કે એમને વ્યક્ત થવા માટે ઊર્મિકાવ્યનું વાહન ટૂંકું પડે ત્યારે પોતાની અનુભૂતિને એના સંકુલ વૈવિધ્ય સાથે વ્યક્ત કરવા માટે મોટા ગજાનું કાવ્યરૂપ એમને અનુકૂળ બને છે. આ ઊર્મિકવિઓ ભાવપ્રધાન નાટકો તરફ વળ્યા તેનું આ કારણ હતું. એમનાં નાટકોમાં દૃશ્યનાટકની અપેક્ષાઓ ભલે સંતોષાતી ન હોય, પરંતુ એ કાવ્યકૃતિઓનું સંઘટન ખૂબ ઊંચું હોય છે. એકેએક ઉક્તિ સમગ્ર કાવ્યના કેન્દ્રને લક્ષ્ય કરતી હોય છે, તેમજ એમાં ભાવો ને વિચારોને કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ અર્પવાની તાકાત આ કૃતિઓને ઊંચા સ્થાને મૂકે છે.

પાત્રોની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો નાનાલાલનાં કેટલાંક નાટકોમાં એવું જોવા મળે. 'ઇન્દુકુમાર'માં કાંતિકુમારી, યશ, પ્રમદા, નેપાળીજોગણ પ્રણયજીવનની વિવિધ અવસ્થાઓને પ્રગટ કરતાં પાત્રો છે. તો 'પુણ્યકંથા'માં અગ્નિરાજ, ધનરાજ, રૂપરાજ પાપથી ખરડાયેલા માનવીઓની ઉચ્ચાવચ કક્ષાને વ્યક્ત કરતાં પ્રતિનિધિ પાત્રો છે. પરંતુ આ સિવાયની ભાવપ્રધાન નાટકની બીજી અપેક્ષાઓ આ નાટકોમાં પૂરતી સંતોષાતી નથી.

બીજું એ કે આવી પરિસ્થિતિ તો ઉપરનાં કોઈક નાટકોમાં જોવા મળે. બીજાં નાટકો બાબત એવું પણ નહીં જોવા મળે. વળી આ બધાં નાટકોમાંથી કેટલાંક નાટકોમાં ઘટનાતત્ત્વ વધુ પ્રબળ છે. 'જયા-જયન્ત' તો નાનાલાલે દૃશ્યનાટક બનાવવાના

---

5 *"It is only in some such terms that we can attempt to describe the representative character of these creations. not as individuals whom we resemble but as parts of what we are. We are all Iphigenic with one corner of our minds, Tasso with another. The two coexist in us, and along with a few others". (p.10) ......"and it may well be that Goethe's final justifi--cation as a writer of plays is to be found precisely here, not in his plays as plays but in the opportunity the plays gave him to create and develop figures of this sort." (p. 11)*

(-'Goethe's Faust' by Barker Fairely)

હેતુથી જ રચેલું એ સ્પષ્ટ છે.[6] એ સિવાય 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' 'જહાંગીર-નૂરજહાં' 'રાજર્ષિ ભરત' 'સંઘમિત્રા' 'ગોપિકા' એ બધાં વિશે નાનાલાલે સ્પષ્ટ કહ્યું ન હોવા છતાં એમાં જે ઘટનાતત્ત્વ પરનો વિશેષ ઝોક છે અને એમની જે માવજત છે એ પરથી અનુમાન થઈ શકે કે એ લખવા પાછળ પણ એ ભજવાય એવી કવિની ઈચ્છા હશે.

શ્રી અનંતરાય રાવળે આવા ખ્યાલથી જ નાનાલાલનાં નાટકોને ભાવપ્રધાન કહેવા છતાં *Lyrical Drama* અને *Poetil Drama* એવા બે વિભાગમાં વહેંચ્યાં છે. જે નાટકોમાં નાટકનાં વિષય અને સંવાદભાષા કાવ્યમય હોય એટલું જ, બાકી આખી કૃતિ સ્વરૂપે ને પ્રાણે તો નાટક જ રહે ત્યારે એવું નાટક *Poetic Drama* કહેવાય. અને જે નાટકમાં નાટ્ય લેખક એવી તટસ્થતા પ્રારંભમાં જાળવવા જાય, પણ પછી તરત આત્મલક્ષિતામાં સરી પડી પાત્રો અને તેમનાં આશયો ભાષા ને કાર્યો મારફત પોતાને જ વ્યક્ત કરવા મંડી પડે તેને *Lyrical Drama* કહે છે.[7] આ દૃષ્ટિએ 'જયા-જયંત' 'ગોપિકા' 'જહાંગીર-નૂરજહાન' 'રાજર્ષિ ભરત' ને *Poetic Drama* કહી શકાય. અને 'પ્રેમકુંજ' 'ઈન્દુકુમાર-૧' 'પુણ્યકંથા' ને *Lyrical Drama* કહી શકાય.

ઉપર જોયું તેમ જો બધાં નાટકોને *Lyrical Drama* કહી શકાય તેમ નથી તો નાટકરૂપે આવેલી નાનાલાલની બધી કૃતિઓને નાટક પણ કહી શકાય એમ નથી. નર્મદ-દલપત યુગમાં જેમ પદ્યમાં રચાય તે બધી કવિતા એવો કંઈક ભ્રામક ખ્યાલ હતો એમ સંવાદરૂપે આવે એવી રચનાઓને નાટક-ભાવપ્રધાન કે વસ્તુલક્ષી- કહી શકાય નહીં. 'અજીત-અજીતા', 'જગતપ્રેરણા', 'અમરવેલ', એ બધી નાટ્યરૂપે આવી હોવા છતાં નાટક કહી ન શકાય એવી કૃતિઓ છે. કોઈને કોઈ ભાવનો તંતુ લેખકે બતાવ્યો માનીને કે ખેંચીતાણીને બતાવી આ કૃતિઓને ભાવપ્રધાન નાટક તરીકે મનાવવી એ યોગ્ય નથી.

નાનાલાલનાં નાટકોમાં અપદ્યાગદ્યની નાટકના માધ્યમ તરીકેની ક્ષમતા કેટલી એ વાતનો વિચાર કરીએ તે પહેલાં આ સ્પષ્ટતા જરૂરી હતી. આના પરથી એક બે વસ્તુ આપણા વકતવ્યના સંદર્ભમાં ફલિત થાય છે.

---

૬ 'મ્હને પણ એક દૃશ્ય નાટક લખવાની સૂચના થઈ'. 'દૃશ્ય નાટકને અનુકૂળ ભાષાનું પોત આ નાટકમાં બનતું પાતળું રાખ્યું છે'. 'દૃશ્ય તરીકે આ નાટકની યોગ્યાયોગ્યતા તો નટવર્ગે અને પ્રેક્ષકવર્ગે પારખવાની છે'. : 'જયા-જયન્ત'ની પ્રસ્તાવના.

૭ 'ગંધાક્ષત', પૃ. ૧૪૬

ઉપરની ચર્ચામાં એક તો આપણે એ જોયું કે નાનાલાલે પોતાનાં નાટકોને 'ભાવપ્રધાન નાટકો' તરીકે ભલે ઓળખાવ્યાં, પણ આ બધાં નાટકોને ભાવપ્રધાન કહેવાની જરૂર નથી. એમાંનાં કેટલાંક નાટકો વસ્તુલક્ષી દૃશ્ય નાટકની અપેક્ષા ઊભી કરે છે. તેથી આ નાટકોમાં અપદ્યાગદ્યમાં એક દૃશ્ય નાટકની શૈલી બનવાની ક્ષમતા કેટલી છે તે તપાસી શકાય એમ છે. જો ખરેખર નાનાલાલનાં બધાં નાટકો 'ભાવપ્રધાન નાટકો' જ હોત તો દૃશ્ય નાટકમાં અપેક્ષિત ભાષાની નાટયાત્મકતાની દૃષ્ટિએ અપદ્યાગદ્યને તપાસવું અનુચિત બની જાત.

બીજું એ ફલિત થાય છે કે આ નાટકોમાં ઉપર જોયા તે દોષો હોવા છતાં ગુજરાતી ભાવક અને વિવેચક વર્ગે એમાંના 'ઇન્દુકુમાર-૧' જયા-જયન્ત' 'શાહનશાહ અકબરશાહ' જેવાં નાટકોનો ખૂબ સત્કાર કર્યો. આ નાટકો ઉપરના દોષોથી મુક્ત હતાં એટલે એમ બન્યું એવું નથી. એ બતાવે છે કે તખ્તાલાયકીની ઘણી બધી ઊણપો હોવા છતાં આ નાટકોમાં કોઈક આકર્ષણ જન્માવે એવાં તત્ત્વો હતાં.

આ તત્ત્વો તે એમાંની ઊંચી ભાવનાઓ અને એમાં જોવા મળતું કાવ્યત્વ. આ નાટકો કવિનાં નાટકો છે એમ કહેવા પાછળનો હેતુ એની શૈલીમાં રહેલા કાવ્યત્વ પર ભાર મૂકવાનો છે. આ નાટકોમાં ગીતો પણ આવેલા છે. એ ગીતોમાં જોવા મળતું કાવ્યત્વ બાદ કરતાં અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં કાવ્યત્વ કેટલું એ પણ આપણી તપાસનો મુદ્દો બની રહે છે. એટલે આ નાટકોમાં અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યક્તિક્ષમતા બે રીતે તપાસવાની છે. એક તો એમાં રહેલી નાટયક્ષમતા અને બીજાં એમાં રહેલી ભાવઅભિવ્યક્તિની ક્ષમતા. અલબત્ત આ બન્ને વસ્તુઓ આ નાટકોમાં એકમેકમાં ભળી ગયેલી જ હોય, પરંતુ વિચારની સ્પષ્ટતા ખાતર આ પ્રમાણે વિચાર કરવો યોગ્ય બની રહે છે.

નાટક ભાવક સુધી પહોંચે બે સાધનોથી. એક સાધન અભિનય અને બીજું સંવાદ. નાટકના કેન્દ્રભૂત કાર્યને વેગ મળે, વસ્તુનો વિકાસ સધાય, પાત્રોનું ચરિત્ર પ્રગટે અને એ સમગ્રમાંથી અનુભવાતો નાટયરસ ભાવક સુધી પહોંચાડવામાં સંવાદ ખૂબ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. નવલકથા, ટૂંકી વાર્તામાં આવતા સંવાદ કરતાં નાટકના સંવાદનું કામ વધારે કપરું છે. એમાંથી એક સાથે બધું જન્મવું જોઈએ તો જ એ સંવાદ નાટયાત્મક કહેવાય. ઘણી વખત સંવાદમાંથી વસ્તુનો વિકાસ થાય પરંતુ ચરિત્ર કે ભાવ ન પ્રગટે અથવા સંવાદમાંથી ચરિત્ર જ પ્રગટે કે માત્ર પાત્રના હૃદયની લાગણી જ અનુભવાય પણ વસ્તુનો વિકાસ ન સધાય તો એ બધી જગ્યાએ નાટયાત્મકતાની દૃષ્ટિએ સંવાદ ખામીવાળો કહેવાય. નાટકના સંવાદમાં એક સાથે બધું અનુભવાવું જોઈએ ત્યારે જ એની સાચી નાટયાત્મકતા સિદ્ધ થઈ કહેવાય.

નાનાલાલનાં નાટકોમાં સંવાદો ઓછા નાટયાત્મક છે એવો વ્યાપક ખ્યાલ છે. આ સંવાદોમાં નાટયાત્મકતા છે એવો સૂર થોડોક વ્યક્ત થયો છે ખરો, પણ એ બહુ સ્વીકાર્ય બન્યો નથી.[૭]

નાટક રંગભૂમિ પર દૃશ્ય થતું હોઈને એની ભાષા બીજા કાવ્યપ્રકારો કરતાં કંઈક વેગ અને સ્ફૂર્તિવાળી હોય તે જરૂરી છે. સંવાદમાં રહેલો વેગ પાત્રના વિચારો, દલીલો બળપૂર્વક રજૂ કરવામાં, ભાવને ઉત્કટ રીતે પ્રગટ કરવામાં કે જ્યારે કેટલીક હકીકતોનું કથન કરવાનું આવે ત્યારે સંવાદને સાવ મંદ કે ઢીલો બનતો અટકાવવામાં એમ જુદી જુદી રીતે ઉપયોગી થાય છે.

અપદ્યાગદ્યના સંવાદોમાં આવો નાટયોચિત વેગ અનુભવાય છે. અપદ્યાગદ્યની વાકયરચનાની લાક્ષણિકતાઓ આ વેગનો અનુભવ કરાવવામાં કારણભૂત છે. અપદ્યાગદ્યનાં વાકયો બીજા સાહિત્યિક ગદ્ય કરતાં ટૂંકાં છે એ આપણે પહેલાં જોયું છે. લાંબાં વાકયોને મુકાબલે ટૂંકાં વાકયોને લીધે ભાષા હંમેશાં ગતિશીલ બને છે. ટૂંકાં વાકયો ઉપરાંત વાકયમાં પદોનો વ્યુત્ક્રમ, સંયોજકો અને ક્રિયારૂપોનો લોપ, સમાંતરિત રચનાઓ, વાગ્મિતાવાળાં ઉદ્‌બોધન અને પ્રશ્નવાકયો આ બધાંને લીધે પણ અપદ્યાગદ્યના સંવાદો વેગનો અનુભવ કરાવે છે. આ વેગનો અનુભવ અને નાટકમાં એ કેવી રીતે ઉપયોગી થાય છે તે આપણે થોડાંક દૃષ્ટાંતોથી તપાસીએ.

૧. પૂજારી : "કાળવહી ઈતિહાસબોલ બોલે છે કે
આ ગિરિમાર્ગ ખેડી શ્રી હરિ
જતા-આવતાતા હસ્તિનાપુરે;
આ ગિરિમાર્ગે યાદવસેના
ગઈ હતી કુરુક્ષેત્રના ધર્મસંગ્રામે;
આ ગિરિમાર્ગે થઈને ગયો
કનકસેનનો બાણાવળી ગુર્જરસંઘ,
ને સ્થાપ્યું ગુર્જરરાષ્ટ્ર;

૭. "નાટકની ભજવણીમાં તે ઉત્કટતા લાવી શકે છે ત્યાં કવિનું નાટક તખ્તા પર અસાધારણ અસર ઉપજાવી શકે છે-" ધીરુભાઈ ઠાકર, "રસ અને રુચિ, પૃ. ૨૨૭. "વાણીનું આ અતિ પરિમાર્જિત રૂપ, આડંબર અતિ પ્રગટ, છતાં ન્હાનાલાલમાં લય છે, નાટયોચિત ડોલન છે, અને વાકયોને અસરકારક રીતે ફેંકવામાં મદદરૂપ ટુકડા, પ્રાસ અને લ્હેકા છે. આથી સ્થળે સ્થળે ન્હાનાલાલની ભાષા નાટક માટેની ઉચિત વાણી પ્રગટાવી શકે છે– એની કૃત્રિમતા સહ્ય જ નહીં પણ સ્વીકાર્ય ઉપકારક પણ બને તે રીતે," વિનોદ અધ્વર્યુ. 'ગુજરાતી નાટકોનું ગદ્ય", પૃ. ૧૭

નાનાલાલનાં નાટકોમાં સંવાદો ઓછા નાટયાત્મક છે એવો વ્યાપક ખ્યાલ છે. આ સંવાદોમાં નાટયાત્મકતા છે એવો સૂર થોડોક વ્યકત થયો છે ખરો, પણ એ બહુ સ્વીકાર્ય બન્યો નથી.[૭]

નાટક રંગભૂમિ પર દૃશ્ય થતું હોઈને એની ભાષા બીજા કાવ્યપ્રકારો કરતાં કંઈક વેગ અને સ્ફૂર્તિવાળી હોય તે જરૂરી છે. સંવાદમાં રહેલો વેગ પાત્રના વિચારો, દલીલો બળપૂર્વક રજૂ કરવામાં, ભાવને ઉત્કટ રીતે પ્રગટ કરવામાં કે જ્યારે કેટલીક હકીકતોનું કથન કરવાનું આવે ત્યારે સંવાદને સાવ મંદ કે ઢીલો બનતો અટકાવવામાં એમ જુદી જુદી રીતે ઉપયોગી થાય છે.

અપદ્યાગદ્યના સંવાદોમાં આવો નાટયોચિત વેગ અનુભવાય છે. અપદ્યાગદ્યની વાકયરચનાની લાક્ષણિકતાઓ આ વેગનો અનુભવ કરાવવામાં કારણભૂત છે. અપદ્યાગદ્યનાં વાકયો બીજા સાહિત્યિક ગદ્ય કરતાં ટૂંકાં છે એ આપણે પહેલાં જોયું છે. લાંબાં વાકયોને મુકાબલે ટૂંકાં વાકયોને લીધે ભાષા હંમેશાં ગતિશીલ બને છે. ટૂંકાં વાકયો ઉપરાંત વાકયમાં પદોનો વ્યુત્ક્રમ, સંયોજકો અને ક્રિયારૂપોનો લોપ, સમાંતરિત રચનાઓ, વાગ્મિતાવાળાં ઉદ્‌બોધન અને પ્રશ્નવાકયો આ બધાંને લીધે પણ અપદ્યાગદ્યના સંવાદો વેગનો અનુભવ કરાવે છે. આ વેગનો અનુભવ અને નાટકમાં એ કેવી રીતે ઉપયોગી થાય છે તે આપણે થોડાંક દૃષ્ટાંતોથી તપાસીએ.

૧. પૂજારી : "કાળવહી ઈતિહાસબોલ બોલે છે કે
આ ગિરિમાર્ગ ખેડી શ્રી હરિ
જતા–આવતાતા હસ્તિનાપુરે;
આ ગિરિમાર્ગે યાદવસેના
ગઈ હતી કુરુક્ષેત્રના ધર્મસંગ્રામે;
આ ગિરિમાર્ગે થઈને ગયો
કનકસેનનો બાણાવળી ગુર્જરસંઘ,
ને સ્થાપ્યું ગુર્જરરાષ્ટ્ર;

---

૭. "નાટકની ભજવણીમાં તે ઉત્કટતા લાવી શકે છે ત્યાં કવિનું નાટક તખ્તા પર અસાધારણ અસર ઉપજાવી શકે છે-" ધીરુભાઈ ઠાકર, "રસ અને રુચિ, પૃ. ૨૨૭. "વાણીનું આ અતિ પરિમાર્જિત રૂપ, આડંબર અતિ પ્રગટ, છતાં ન્હાનાલાલમાં લય છે, નાટયોચિત ડોલન છે, અને વાકયોને અસરકારક રીતે ફેંકવામાં મદદરૂપ ટુકડા, પ્રાસ અને લ્હેકા છે. આથી સ્થળે સ્થળે ન્હાનાલાલની ભાષા નાટક માટેની ઉચિત વાણી પ્રગટાવી શકે છે– એની કૃત્રિમતા સહ્ય જ નહીં પણ સ્વીકાર્ય ઉપકારક પણ બને . તે રીતે," વિનોદ અધ્વર્યુ. 'ગુજરાતી નાટકોનું ગદ્ય", પૃ. ૧૭

૨. જયા : "જેવો આહાર એવો ઉદ્દગાર.
હિંસાના અગ્નિમાં હિમ ક્યાંથી ?"
૩. જયા : "તણખામાંથી ભડકામાં !"
૪. નૃત્યદાસી : "હાશ, રોગમાંથી મોતમાં."
૫. શેવતી : "રાજેન્દ્ર ! હું જ તમારી ઉષા."
કાશીરાજ : "ત્હમે મ્હારાં બંસી."
શેવતી : "ને ત્હમે મારાં બંસીધર."

૪. ગિરિરાજ : "કલા નમતી ભાસે છે
અમ ક્ષત્રિયતેજની.
રાણીજી ! ક્ષત્રિયોના સ્વયંવર
સંસારની સમૃદ્ધિના કે શૌર્યના ?
કુંવરી વરાવશો રાજ્યને કે રાજવીને ?
આવતી કલિસેનાના પડઘા સમા
ગાજે છે તમ બોલ આજ.
હોલવાતા ભાસે છે ચન્દ્ર ને સૂર્ય
નિજ આત્મજોના અંધકાર નિહાળીને.
નિરખું છું ગિરિદેશનેયે
અગ્નિની જવાળામાં નહાતો." ('જયા-જયંત')

૫. ૧ નૃત્યદાસી : "આત્માને માણવાની અનન્તતા,
દેહને માણવાની છે અવધો.
આત્મા અમ્મર છે, જયાબા !
માટે જ પછી :
દેહ નશ્વર છે, જયાબા!
માટે જ પહેલો." ('જયા-જયંત')

૨ દેવર્ષિ : "વસ્તુ પાપ નથી, તપસ્વિની !
વસ્તુની વાસનામાં પાપ છે.
વિલાસ અનિષ્ટ નથી.
વિલાસની તૃષ્ણા અનિષ્ટ છે." ('જયા-જયંત')

૩. યશ : "ક્હે છે મ્હારા હૈયાના ભાવ બોલ છ,
ક્હે છે મ્હારા પ્રાણની કવિતા ગા છ,
ક્હે છે મ્હારા ધર્મની રુચાઓ ઉચ્ચાર છ,
ક્હે છે મ્હારા પ્રભુની પ્રતિમા છો." ('ઈન્દુકુમાર-૧')

૬. અકબરશાહ: "ખામોશ, અય રાજનોમત ! ખામોશ.
ન બાંધીશ, ઓ નાચીઝ માનવી !
ન બાંધીશ ત્હારાં અમ્મર આશાધામ
દુનિયાના ડગમગતા પૂલની પાળે." ('શાહનશાહ અકબરશાહ')

૭. ૧. જયા: "માતા ! માતા થઈ છેતરી મ્હને ?
પુત્રીઓ કયાં શોધશે દિલના દિલાસા ?"
૨. જયા: "જયન્ત ! તુંયે હસીશ મ્હને ?"
૩. જયા: "ત્હમારી સાથે વાદ શા ?"

ઉપરનાં પહેલાં બે દૃષ્ટાંતોમાં દેખાય છે કે સામાન્ય હકીકતનું કથન કરવું હોય કે પાત્રના ચિત્તની ખૂબ નાજુક લાગણીઓ વ્યક્ત કરવી હોય તો એ વ્યક્ત કરવાની અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં પૂરેપૂરી ક્ષમતા છે. વ્યુત્ક્રમનો આશ્રય લઈ સામાન્ય હકીકતના કથનને પણ અપદ્યાગદ્યમાં અસરકારક રીતે મૂકી શકાય છે એ અનુભવાશે. એ દૃષ્ટાંતમાંથી વ્યુત્ક્રમને દૂર કરી થોડાંક વાકયો ચાલુ ગદ્યમાં લખી જોઈએ:

પૂજારી : "આ ગિરિમાર્ગ ખેડી શ્રી હરિ
હસ્તિનાપુરે જતા-આવતા'તા
(એમ) કાળવહી ઈતિહાસબોલ બોલે છે.
આ ગિરિમાર્ગે યાદવસેના
કુરુક્ષેત્રના ધર્મસંગ્રામે ગઈ હતી.
આ ગિરિમાર્ગે થઈને કનકસેનનો
બાણાવળી ગુર્જરસંઘ ગયો,
ને ગુર્જરરાષ્ટ્ર સ્થાપ્યું.
આ માર્ગે બ્રહ્માવર્તીની મહાસેના વિચરી
ને હર્ષદેવે વલ્લભી જીત્યું".

આટલાં વાકયો પરથી જ દેખાશે કે મૂળની અસરકારકતા અહીં રહી નથી. વક્તવ્યની આખી ચાલ ફરી ગઈ છે.

એ જ પ્રમાણે ચોથા દૃષ્ટાંતમાં દેખાશે કે એમાં બે વાકયોને જોડતા સંયોજકો એક પણ નથી. સંયોજકોને લીધે વકતવ્યમાં તાર્કિકતા અનુભવાય છે. એમનો લોપ કરવાથી આ તાર્કિકતા દબાઈ જાય છે અને ગિરિરાજના હૃદયની વ્યથા ઉત્કટ રીતે અનુભવાય છે. આ સંયોજકોનો લોપ પણ વ્યુત્ક્રમને લીધે શકય બન્યો છે. જો વ્યુત્ક્રમને દૂર કરીએ તો કેટલીક જગ્યાએ સંયોજકોની અપેક્ષા ઊભી થશે. જેમકે

"આવતી કલિસેનાના પડઘા સમા

તમ બોલ આજ ગાજે છે.
(અને) નિજ આત્મજોના અંધકાર નિહાળીને
ચન્દ્ર ને સૂર્ય (પણ) હોલવાતા ભાસે છે.”

કૌંસમાં મૂકયા છે તે સંયોજકો એ જગ્યાએ મૂકવાની અપેક્ષા જન્મે છે. વ્યુત્ક્રમ દૂર થવાથી સમગ્ર વકતવ્ય પણ અનુત્કટ બની ગયેલું અનુભવાશે.

ત્રીજા દૃષ્ટાંતમાં ક્રિયારૂપોનો લોપ વાકયોમાં દેખાશે. ક્રિયારૂપોના લોપથી સમગ્ર સંવાદમાં જે બળ અને વેગ અનુભવાય છે તે ક્રિયારૂપોને મૂકી વાંચવાથી લુપ્ત થશે.

૧. જયા : “જેવો આહાર હોય એવો ઉદ્ગાર હોય.
હિંસાના અગ્નિમાં હિમ કયાંથી હોય ?”

૨. જયા : તણખામાંથી ભડકામાં પહોંચી !

૩. નૃત્યદાસી : હાશ, રોગમાંથી મોતમાં ધકેલાઈ.

આ કેટલાંક વાકયોને ક્રિયાપદો મૂકી વાંચતાં એમનામાં એક પ્રકારનું ચવાયેલાપણું આવી જાય છે. એમાંની લાગણીનું બળ ઘટે છે, કારણકે સમગ્ર વાકયનો વેગ ઓછો થાય છે.

પાંચમા દૃષ્ટાંતમાં દેખાશે કે દલીલોને ચોટપૂર્વક ફેંકવામાં કે વકતવ્યને ભારપૂર્વક રજૂ કરવામાં સમાંતરિત વાકયરચનાઓને લીધે આવતો વેગ ખૂબ મદદરૂપ થાય છે. એમાં નૃત્યદાસીની દલીલોની અસરકારકતા અનુભવવામાં, દેવર્ષિની વાતને ભારપૂર્વક મૂકવામાં કે યશના ચિત્તમાં રહેલી આનંદની ઉત્કટતાને વ્યકત કરવામાં સમાંતરિત રચનાઓ કેવી ઉપયોગી નીવડી છે તે અનુભવાશે. છઠ્ઠા દૃષ્ટાંતમાં ઉદ્‌બોધનવાળી રચનાઓથી અકબરશાહના મનની ભગ્નતા, જીવનમાં વરતાતો થાક ઉત્કટરૂપે વ્યકત થાય છે. પ્રથમ દૃષ્ટાંતમાં “અરેરે ! હૃદયની આજ્ઞા એક, ને ચરણનાં ચાલવાં બીજાં”. ત્યાંથી ‘એ આનન્દના ઉત્સવ કેટલા કાલના?’ સુધી વાકયોમાં અર્થ સામસામે તોળાઈને જે ગતિ ઉત્પન્ન થઈ છે તે દ્વારા કાન્તિકુમારીનાં મનની દોલાયમાન સ્થિતિ અને એમાંથી વ્યંજિત થતી વેદનાજનિત નિરાશાને સુંદર વાચા મળી છે. એ દૃષ્ટાંતની છેલ્લી બે પંકિતઓમાં ‘સ્હમજાવશો–સ્હમજાવશો’ એ શબ્દની દ્વિરુકિતથી વકતવ્યને જે ગતિ પ્રાપ્ત થઈ છે એનાથી કાન્તિકુમારીના ચિત્તની વ્યાકુળતા ઉત્કટ રીતે પ્રગટ થઈ ઉઠી છે. ‘સ્હમજાવશો’ શબ્દની દ્વિરુકિત સુલભ બની છે વ્યુત્ક્રમને લીધે.

ઉમા દૃષ્ટાંતમાં પ્રશ્નવાક્યો ભાવને અસરકારકરીતે વ્યક્ત કરવામાં કેવાં મદદરૂપ થાય છે તે અનુભવાશે. એમાંનું પહેલું વાક્ય રાજરાણીએ કાશીરાજ સાથેના લગ્નની વાત પોતાથી છુપાવી એની જયાના ચિત્તમાં જન્મેલી વ્યથા પ્રગટ કરે છે. બીજું વાક્ય જયાના લગ્ન કાશીરાજ સાથે થવાના છે એ સમાચાર સાંભળી જયન્ત જયાને મુગટની ભેટ આપવા આવે છે ત્યારે બોલાય છે. એમાં જયાના ચિત્તનો વિષાદ, જયન્ત માટે ઠપકાનો સૂર એ બધું વ્યંજિત થાય છે. ત્રીજું વાક્ય વામપંથની કામાચાર્યની દલીલો સાંભળી જયા બોલે છે. આ એક જ વાક્યમાં અપાયેલો પ્રત્યુત્તર જયાનો વામપંથ પ્રત્યેનો તિરસ્કાર અને ઉપેક્ષાભાવ વ્યક્ત કરી જાય છે.

આ ઉપરથી દેખાશે કે નાનાલાલનાં નાટકોમાં અપદ્યાગદ્યશૈલીની વાક્યરચનાઓને લીધે સંવાદોમાં નાટ્યોચિત વેગનો અનુભવ થાય છે અને એ વેગ વક્તવ્યમાં રહેલા વિચાર અને ભાવને સબળ રીતે વ્યક્ત કરવામાં મદદરૂપ બને છે.

છંદનો ત્યાગ કરવાથી અપદ્યાગદ્યને અભિવ્યક્તિની કેટલીક મોકળાશ પ્રાપ્ત થાય છે. છંદના માળખામાં વક્તવ્યને બેસાડવા જતાં ઘણી વખત કવિને શબ્દપસંદગી, શબ્દક્રમ એ બધું ફેરવવું પડે છે. એને લીધે પોતાના વક્તવ્યની અસરકારકતાનો થોડો કે વધારે ભોગ પણ આપવો પડે છે. અપદ્યાગદ્યે આ મોકળાશનો સારામાં સારો લાભ બોલચાલની કેટલીક ભંગિઓને સંવાદમાં વણી લઈને લીધો છે. મશ્કરી, તિરસ્કાર, કટાક્ષ, આશ્ચર્ય, ગ્લાનિ જેવા વ્યવહારજીવનમાં સામાન્યરૂપે વ્યક્ત થતા ભાવોને બોલચાલની કેટલીક વાક્ભંગિઓ ખૂબ અસરકારક રીતે વ્યક્ત કરતી હોય છે. 'અજીત અને અજીતા' તથા 'ગોપિકા' માંથી કેટલીક ઉક્તિઓ જોઈએ :

૧. ગામોટ : "વ્હલોણું આવડે છે વ્હલોવતાં? વ્હલોણું ?
(સ્વગત) ગરીબનાં ઘર શાં માંડશે આ ?" ('ગોપિકા')

૨. દિગન્ત : "અમે મુંબઈગરાઓ તો
નથી ગુજરાતીઓ, નથી યુરોપીઓ." ('અજીત અને અજીતા')

૩. વજંગ : "વામનરાવ ! વિરાજો વડછાંયડે
પ્હણે શ્રીમંડળથી આઘેરાક જરા." ('ગોપિકા')

૪. વજંગ : "અરેરે ! સાવ મુંબઈગરા !
ત્હમે ભાપણિયા વીર પુરુષ." ('ગોપિકા')

અહીં પહેલા દૃષ્ટાંતમાં પ્રશ્નવાક્યોથી ગામોટનો શહેરી સ્ત્રીઓ પ્રત્યેનો તિરસ્કાર વ્યક્ત થાય છે. બીજા દૃષ્ટાંતમાં 'નથી'ના પુનરાવર્તન અને તેના કર્મની આગળ આવવાથી સમગ્ર વાક્યબંધમાંથી શહેરના માનવીઓની અર્ધદગ્ધ અવસ્થા પ્રત્યેનો કટાક્ષ વ્યક્ત થયો છે.

નાનાલાલમાં હાસ્ય નહીંવત્ છે, પરંતુ ત્રીજા અને ચોથા દૃષ્ટાંતમાં દેખાય છે કે કટાક્ષમય હાસ્ય નિષ્પન્ન કરવાનાં કવિમાં કેવાં ઉત્તમ સૂઝ અને શકિત હતાં. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો દ્વારા નિષ્પન્ન કરવાનું વલણ 'વિરાજો' શબ્દ વાપરી વ્યકત થયું છે. 'ભાષણિયા' શબ્દમાં 'ઇયા' પ્રત્યયથી તુચ્છકારનો ભાવ સારી રીતે પ્રગટ થયો છે. આ બધી વિવિધ વાક્ભંગિઓ બોલચાલની ભાષામાં વ્યાપક એવી ભંગિઓ છે. એને અભિવ્યકિતની એક છટા તરીકે ઉપયોગમાં કવિએ જે કુશળ રીતે ઉપયોગમાં લીધી છે તે કવિની ભાષાસૂઝ બતાવે છે. કોઇ જાતની નાટયોચિત ઘટના કે પરિસ્થિતિ ન હોય તો પણ કવિનાં નાટકોમાં આ પ્રયુકિતઓથી ઘણી જગ્યાએ સંવાદો અસરકારક બન્યા છે.

વાકયરચનાની જુદી જુદી ભાતો પછી શબ્દપસંદગી એ બીજું એવું તત્ત્વ છે જેનાથી પાત્રના મનનાં વિચારો અને લાગણીઓ સંવાદમાંથી અસરકારક રીતે વ્યકત થવામાં મદદ થતી હોય. શબ્દ ઉપરાંત ઉકિતમાં રહેલી બીજી કોઇ લાક્ષણિકતા પણ સમર્પક બનતી હોય એવું બને. છતાં કંઈક વિશેષપણે શબ્દ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતો હોય અથવા શબ્દ પણ વકતવ્યને અસરકારક બનાવવામાં પોતાનો ફાળો આપતો હોય. કેટલાંક દૃષ્ટાંતોથી એ જોઈએ :

૧ રાજરાણી : "**નહીં**, રાજેન્દ્ર! **કદી નહીં**." ('જયા-જયન્ત')

૨ રાજરાણી : "બ્રહ્માક્ષરે ત્યહારે ભૂંસીશ હું." ('જયા-જયન્ત')

૩ જયા : "કફની! કફની! ભેખ! સંન્યસ્ત!
ઘડીના કે સદાના
દિલના કે દેહના?" ('જયા-જયન્ત')

૪ પરધી : "એ શી **ભણે** છે **ભામણિયા** વિદ્યા?" ('જયા-જયન્ત')

૫ શેવતી : "જીવનની નવપલ્લવેલી
ઘટા **ઘેરીઘેરી** ઘેરાણી છે."

૬ નૃત્યદાસી : "હાશ, રોગમાંથી મોતમાં
થતી હતી દેવની **ડાહીલી**." ('જયા-જયન્ત')

૭ જયા : "ના, જયન્તકુમાર! ના.
દેવગિરિની **દેવ**બાલા"
તળેટીમાં નહીં પડે **દેવ**શિખરેથી. ('જયા-જયન્ત')

૮ રાજરાણી : "ધરાવીશ જયાની લગ્નમાલા
આર્યચક્રચૂડામણિ કાશીરાજવીને." ('જયા-જયન્ત')

૯ નૃત્યદાસી : "**મૂકી, વટાવી, કૂદી** ગઇ
પત્નીધર્મનાં ખાબોચિયાંની પાળો." ('જયા-જયન્ત')

૧૦ જયા : "તીર્થરાજ મ્હારા **વીર** છે, જયન્ત !" ('જયા–જયન્ત')

૧૧ આહીર : "આ તો નગરશેઠ ને શેઠાણીઆ !
કેમ બા ! **કુશળીખેમા** ને ?" ('અજીત અને અજીતા')

૧૨ કાન્તિકુમારી: "પતિ, પ્રમદા ! પતિ
નહિ અધૂરો, નહિ સમોવડો,
પણ **પ્રાણેશ્વર, જીવનનિયન્તા.**
જેના આદેશ ગમ ઊંચું જોઈ
નેત્ર ઢાળી પ્રણિપાતો કરું.
સંસારસાગરમાં મ્હારી નૌકા
જેના કરકૌશલ્યમાં ધીરું.
એવો **રસવીર નાવિક.**
અહોરાત્ર નમન નમવા,
પ્રેમથાળ ભરી ભરી પૂજવા,
મ્હારે ગૃહદેવ જોઈએ છીએ.
લાવ, સખીરી ! બતાવ
એવો **સ્નેહસુન્દર સાજન.**" ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૧૩ ઈન્દુકુમાર : "અહા ! એ આંખડીઓનું ઓજસ્ !
સૂતા સરોવર શું **શાન્તશુદ્ધ,**
ને લજામણી જેવું લાજાળ.
સહજ દૃષ્ટિસ્પર્શે પણ મીંચાય
ને ઢળે નમણું ગાલ ઉપર:
ગહન, પુણ્યનિર્મળ, યોગઘેરું." ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૧૪ કાન્તિકુમારી: "ગદા ઉપાડી મ્હારાં કુલજનો
ઊભાં છે મ્હારી મૂર્તિ ભાંગવાને." ('ઈન્દુકુમારી–૧')

૧૫ કાન્તિકુમારી: **ઘડીક** યશ ! **અમુલખ** હરખે હું હરખું છું.
જાણે મ્હારે દીનને દ્વાર
પ્રભુજી પધાર્યા હોય ને !
મ્હારે હૃદયે, બ્હેનાં !
યશ ! દેવિ ! જનનિ !
ત્હાંય નથી આયુષ્યમાં ઉઘાડ." ('ઈન્દુકુમાર–૧')

૧૬ ગિરિરાજ : "રાણીજી ! રણવાસના **ગોખથી** નહીં,
યોદ્ધાઓની આંખે નિહાળો." ('જયા–જયન્ત')

ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોમાં વિવિધ શબ્દો કેવી રીતે અર્થસમર્પક અને ભાવસમર્પક બને છે તે તપાસીએ.

પહેલું દૃષ્ટાંત 'જયા-જયન્ત' નાટકના પ્રથમ અંકના બીજા દૃશ્યનું પ્રથમ વાક્ય છે. આ આખો પ્રવેશ નાનાલાલનાં બધાં નાટકોમાં નાટ્યાત્મક દૃષ્ટિએ કદાચ શ્રેષ્ઠ પ્રવેશ છે. રાજરાણી અને ગિરિરાજ વચ્ચે જયાના લગ્ન કોની સાથે કરવા તે બાબત જે મતભેદ જન્મે છે તેને સુંદર રીતે એ વ્યકત કરે છે. સંઘર્ષમૂલક ઘટનાનો નાટ્યોચિત પરિસ્થિતિ ઉપસાવવામાં નાનાલાલ કેવો સફળ ઉપયોગ કરી શકવાની શકિત ધરાવતા હતા એ એમાં જોવા મળે છે. બન્ને પાત્રોના હિત સામસામે અથડાઈ એમાંથી બન્ને પાત્રોની લાગણીઓ, તેમનું ચરિત્ર અને ઘટનાનો વિકાસ એ બધું નાટ્યોચિત બનીને આ પ્રવેશના સંવાદોમાં આવ્યું છે. અપદ્યાગદ્યની ઘણી લાક્ષણિકતાઓ નાટ્યાત્મક અભિવ્યકિતમાં કેવી ઉપયોગી બની શકે છે એ એમાં અનુભવાય છે.

જયાના લગ્ન જયન્ત સાથે કરવાની પોતાની ઈચ્છા ગિરિરાજે વ્યકત કરી દીધી છે અને તેનો વિરોધ રાજરાણી કરતી હોય એ પ્રકારનું સૂચન આ પહેલા વાકયમાં આપોઆપ થઈ જાય છે. ગિરિરાજ લગ્નની વાત કરે અને પછી રાજરાણી એનો વિરોધ કરે એ પ્રકારે પ્રવેશની શરૂઆત ખૂબ નાટ્યોચિત છે. એ ઉપરાંત આ સંઘર્ષ શાને કારણે જન્મ્યો છે તેનું કુતૂહલ પણ ઉત્પન્ન થાય છે. પણ આ થોડીક આડવાત થઈ. આ વાકયમાં રાજરાણીના વિરોધની જે દૃઢતા અનુભવાય છે તે વાકયના આદિ અને અંતમાં આવેલા નહીંના પુનરાવર્તનથી અને 'કદ્દી'માંના 'દ' વ્યંજનને બેવડાવવાથી. વકતવ્યને ભારપૂર્વક રજૂ કરવા માટે શબ્દોનું પુનરાવર્તન કર્યું હોય કે વ્યંજનને બેવડાવ્યો હોય એવું અપદ્યાગદ્યમાં ઘણી જગ્યાએ જોવા મળશે. પાંચમા દૃષ્ટાંતમાં 'ઘેરી ઘેરી' શબ્દની દ્વિરુકિત શેવતીના ચિત્તમાં જન્મેલી પ્રણયની ઉત્કટતાને પ્રગટ કરે છે. એવા બીજા પ્રયોગો 'સ્હમજાવશો–સ્હમજાવશો' 'પડે છે પડે છે' 'અધરાં અધરાં' વગેરે નોંધી શકાય. અનુપ્રાસ ખાતર શબ્દપસંદગી કરવાનું વલણ અપદ્યાગદ્યમાં ખૂબ છે. 'બ્રહ્માક્ષરે ભૂંસીશ' શબ્દમાં વર્ણનો પ્રાસ અને બ્રહ્માક્ષર ભૂંસવાની ક્રિયામાંથી પ્રગટતી અર્થછાયા જયાના લગ્ન જયંત સાથે નહીં કરવાની રાજરાણીની મકકમતા ફરી વાર પ્રગટ કરે છે.

ચોથા અને છઠ્ઠાં દૃષ્ટાંતોમાં 'ભામલિયા' અને 'ડાહીલી' શબ્દોમાં એમને લાગેલા 'ઇયા' અને 'લી' એ અલ્પતાવાચક પ્રત્યયોને લીધે નૃત્યદાસી અને પારધીના મનમાં વસ્તુ પરત્વે રહેલી તુચ્છકારની લાગણી પ્રગટ થાય છે. શબ્દને લાલિત્યનો ભાવ સમર્પવા કે સુભગતાનો ભાવ સમર્પવા આવા બીજા પણ પ્રત્યયો અપદ્યાગદ્યના શબ્દોને લગાડવામાં આવે છે. એ ઘણી જગ્યાએ ભાવ સમર્પક બનતા અનુભવાય છે.

જેમકે શેવતીની 'મા વાશો એ એકલડી વેગુ', એ ઉક્તિમાં 'એકલડી શબ્દથી જે લાલિત્ય ને મધુરતા આવે છે તે એને બદલે 'એકલી' મૂકવાથી નથી આવતાં.

ત્રીજા દૃષ્ટાંતમાં 'ઘડીના' અને 'સદાના' તથા 'દિલના' અને 'દેહના' એ વિરોધી શબ્દોના ઝૂમખાઓ જયાના મનની મૂંઝવણને વ્યક્ત કરવામાં સહાયક થાય છે. સમાંતરિત વાકયોવાળી રચનાઓમાં વિરોધી શબ્દોના ઝૂમખા ઘણી જગ્યાએ અર્થને ઉત્કટ રીતે વ્યક્ત કરવા માટે વપરાયેલા જોવા મળશે. જેમકે 'આત્મા–દેહ' 'અનન્તતા–અવધિ' 'અમ્મર–નશ્વર' 'તળેટી-શિખર' વગેરે.

૭ મા દૃષ્ટાંતમાં 'દેવ' શબ્દ ત્રણ વખત જુદા જુદા શબ્દોને લગાડી એમાંથી 'દેવગિરિ' 'દેવમાલા' દેવશિખર' એ ત્રણ સામાસિક શબ્દો બનાવ્યા છે. આ 'દેવ' શબ્દમાં રહેલા ઉચ્ચતાના આભાસને લીધે જયાના મનમાં પોતાની જાન અને વતન માટે રહેલો ગર્વ પ્રગટ થાય છે. ઉચ્ચ આભાસવાળા આવા ઘણા શબ્દો બીજા શબ્દોને લગાડી ભવ્યતાનો ભાવ કવિ જન્માવે છે. આવા બીજા શબ્દો, 'બ્રહ્મ', 'ગિરિ' 'રાજ' વગેરે.

ઉપર જોયા તે કે આઠમા દૃષ્ટાંતમાં જોવા મળે છે તેવા 'આર્યચક્રચૂડામણિ' જેવા મોટા સમાસો પણ ઔચિત્યપૂર્વક વપરાય છે તો નાટકના સંવાદને ઉપકારક બને છે. આટલો મોટો સમાસ અહીં સમગ્ર વકતવ્યના પ્રભાવને ઉપસાવવામાં મદદરૂપ બને છે.

નવમા દૃષ્ટાંતમાં મૂકી', 'વટાવી', 'કૂદી' એ ત્રણ શબ્દો એક પછી એક સતત બનતી ક્રિયાઓ દ્વારા નૃત્યદાસીના મનમાં રહેલા નિઃશેષ ત્યાગના આગ્રહને અસરકારક રીતે વ્યક્ત કરે છે.

૧૨મા અને ૧૩મા દૃષ્ટાંતોમાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવાની કવિની સૂઝ પ્રગટ થાય છે. ૧૨મા દૃષ્ટાંતમાં કાન્તિકુમારીની પોતાના પતિ માટેની ઝંખનામાં જે ઉચ્ચ ભાવનાત્મકતા અને રસિકતા પ્રગટ થાય છે તેમાં 'પ્રાણેશ્વર', 'રસવીર નાવિક', 'જીવનનિયન્તા', 'ગૃહદેવ' ને 'સ્નેહસુંદર સાજન' એ શબ્દો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. ૧૩મા દૃષ્ટાંતમાં કાંતિકુમારીની આંખના ઓજસને વર્ણવતા વિશેષણાત્મક શબ્દો 'શાન્તશુધ્ધ', 'લાજાળ', 'ગહન', 'પુણ્યનિર્મળ', 'યોગઘેરું', એ ઓજસની પ્રભાવકતા, પ્રસન્નકરતા અને સાત્ત્વિકતાને પ્રગટ કરે છે. પતિ માટે 'ગૃહદેવ' જેવો શબ્દ સહેજ પણ કૃત્રિમ બન્યા વગર નાનાલાલ વાપરી શકે છે એ એમની શબ્દૌચિત્યની સૂઝ બતાવે છે.

બોલચાલમાં વ્યાપક શબ્દોને સ્થાને અલ્પપરિચિત સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવાથી ભાષાને પ્રૌઢિ પ્રાપ્ત થાય છે એની સાથે સાથે સમગ્ર ઘટના અને પાત્રની આસપાસ

વ્યવહારજીવનથી કંઈક ઊંચું એવું શિષ્ટ વાતાવરણ એને લીધે બંધાય છે. એનું શું કારણ? એમ લાગે છે કે બોલચાલમાં વપરાતા શબ્દોને એના સાંપ્રત જીવનના સંસ્કારો વળગેલા હોય છે. એને લીધે એની પ્રૌઢિ અને ગૌરવ કંઈક ઓછા બનતા હોય. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોથી બંધાતા સંસ્કારો સાહિત્યપ્રાપ્ત સંસ્કારો છે. વળી સંસ્કૃત એટલે દેવભાષા, ભારતીય સંસ્કૃતિનો ભવ્ય વારસો જાળવતી પ્રતિનિધિ ભાષા, એવા ખ્યાલોને લીધે પણ તત્સમ શબ્દો ગૌરવાન્વિત વાતાવરણ ઊભું કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. પંડિતયુગના સર્જકો સંસ્કૃત ભાષાના સારા અભ્યાસીઓ હતા અને નવા વિચારો ને ભાવો વ્યકત કરવા માટે સંસ્કૃત ભાષાએ તેમને માટે ખાણની ગરજ સારી એવો વ્યાપક મત ગુજરાતી વિવેચનમાં છે. એ કારણમાં કેટલુંક તથ્ય છે, પરંતુ આ શબ્દો વિશેષ વાપરવાનું વલણ આ ગાળાના સર્જકોએ દાખવ્યું એની પાછળ બીજું એક કારણ હોવાની પણ સંભાવના છે. સંસ્કૃત સાહિત્યના પરિશીલનથી આ સર્જકોનું માનસ ખૂબ રંગાયેલું હતું. એના પરિણામે ઘટના અને પાત્રોના જે સંસ્કાર એમના ચિત્તમાં બંધાતા એના પર વાસ્તવજીવનની અસરને બદલે સાહિત્યિક સંસ્કારોની અસર વિશેષ હતી. એટલે એમના ચિત્તમાં કલ્પાતાં પાત્રો વ્યવહારજીવનથી પર એવા કોઈ રોમેન્ટિક સંસ્કારોથી રંગાયેલાં હતાં, અને એમને એવી ભૂમિકા પર ઊંચકવા માટે સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો જ એમને અનુકૂળ થઈ પડતા. 'જયા-જયન્ત' નાટક વ્યવસાયી રંગભૂમિના ગમે તે નટો ભજવે એ નાનાલાલને પસંદ ન હતું. શ્રી રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટે 'સ્મરણમંજરી'માં નોંધેલાં નાનાલાલનાં આ વાકયો એ દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર છે. "મ્હારું નાટક ગુજરાતી રંગભૂમિ ત્રણસો વર્ષ બાદ ઝીલવા સમર્થ થશે. મારું અમર સર્જન એમ ફેંકી દેવાનું નથી. તરગાળાનો છોકરો જયા બને અને તેવો જ અભણ તરગાળો જયન્ત બને એ મને ન પરવડે."[૮] કવિના મનમાં પોતાનાં પાત્રો વિશેનું જે સંસ્કાર-જગત બંધાયેલું તેનો અણસારો એમાંથી મળે છે. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવા પાછળ ઉપર જોઈ તે શ્રુતિ તે સમયના સર્જકોમાં વિશેષ કામ કરતી હતી એમ કહી શકાય.

સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોની જેમ બોલચાલના શબ્દો પણ એટલી જ સૂઝથી કવિ વાપરે છે. ૧૫મા દૃષ્ટાંતમાં પહેલી પંક્તિમાં 'ઘડીક' શબ્દ છે. આ શબ્દમાં સમયની અલ્પતા સૂચવવાની જબરી શકિત છે. આ 'ઘડીક' આપણે પહેલાં જોયેલી કાન્તિકુમારીની એકોકિતમાં પણ "ઘડીકનાં હસવાં ને ઘડીકનાં રડવાં"માં એવા જ ઔચિત્યથી વપરાયો છે. ૧૫મા દૃષ્ટાંતમાં 'ઘડીક' ની સાથે એ જ પંકિતમાં આવેલા 'અમુલખ' અને 'હરખ' શબ્દો સમગ્ર પંકિતને એક ઘરેળુ સંસ્કાર અર્પે છે. આવા શબ્દોથી આત્મી-યતાનો સ્પર્શ પણ સારી રીતે આપી શકાય છે. એ દૃષ્ટાંતમાં પછી કાન્તિકુમારી યશને 'બ્હેનાં' શબ્દથી સંબોધે છે ત્યાં એ અનુભવાય.

---

૮ "કવિ ન્હાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકો," પૃ. ૪૩૮

બોલચાલના શબ્દો ભાવાવેગ પણ પ્રગટ કરે છે. ૧૨મા દૃષ્ટાંતમાં "લાવ, સખીરી ! બતાવ" એ પંક્તિમાં બે ક્રિયાવાચક રૂપો કાન્તિકુમારીની પોતે વર્ણવેલા પતિને મેળવવાની તેના મનની તાલાવેલીને વ્યક્ત કરે છે.

સૌરાષ્ટ્રી બોલીના શબ્દોની મીઠાશ, તેમાંની અર્થછાયાઓ પણ સંવાદમાં ભાવસમર્પક બનતી દેખાય છે. ૧૦મા દૃષ્ટાંતમાં જયા કાશીરાજ માટે 'વીર' શબ્દ વાપરે છે. 'વીર' શબ્દ સૌરાષ્ટ્રી બોલીમાં વ્યાપક છે. 'ભાઈ' શબ્દથી જે વ્યક્ત નથી થઈ શકતો તે ભાઈ માટેની આદરભક્તિનો ભાવ અને એ સંબંધમાં રહેલી પવિત્રતાનો ભાવ 'વીર' શબ્દથી પ્રગટ થાય છે. જયા આ શબ્દ વાપરી કાશીરાજ સાથેના પોતાના લગ્નની અયોગ્યતા સરસ રીતે સૂચવી દે છે. ૧૧મા દૃષ્ટાંતમાં 'બા' અને 'કુશળીખેમા' એ બે શબ્દો આહીરના મનનાં મીઠાશ અને ઉમળકાને પ્રગટ કરે છે. સૌરાષ્ટ્રી બોલીના શબ્દોનો આવો ઉચિત ઉપયોગ બીજી જગ્યાએ પણ જોવા મળશે.

ભાવસભર ચિત્રો ઉપસાવવા માટે શબ્દો પાસેથી કવિ ઘણીવાર કામ લે છે. ૧૨મા દૃષ્ટાંતમાં કવિ કાંતિકુમારીના મનમાં પતિ પ્રત્યેના પ્રેમની અને તેને પોતાનું સર્વસ્વ સોંપી દેવાની ઝંખના નીચેના શબ્દચિત્રોથી કેવી વ્યક્ત થઈ છે તે જુઓ :

"જેના આદેશ ગમ ઊંચું જોઈ
નેત્ર ઢાળી પ્રણિપાતો કરું"........
'અહોરાત્ર નમન નમવા,
પ્રેમથાળ ભરી ભરી પૂજવા".

૧૪મા દૃષ્ટાંતમાં કાન્તિકુમારીનાં વડીલોની જડતા ને કઠોરતા "ગદા ઉપાડી ઉભેલા" એ શબ્દચિત્રથી ઊપસી છે અને સમગ્ર ઉક્તિમાં રહેલી કાન્તિકુમારીના ચિત્તની વ્યથા એ ચિત્રથી વેધક રીતે પ્રગટ થઈ છે. ૧૫મા દૃષ્ટાંતમાંની છેલ્લી પંક્તિ "હોય નથી આયુષ્યમાં ઉઘાડ !" એમાં રહેલા 'ઉઘાડ' શબ્દમાં અનુભવાતું એક પ્રસન્નકર ચિત્ર અને ઉક્તિમાં થતો તેનો નિષેધ કાન્તિકુમારીના હૃદયની વ્યથાને ઉત્કટ વાચા આપી જાય છે.

૧૬મા દૃષ્ટાંતમાં શબ્દની આસપાસ વીંટાયેલા અર્થના સંસ્કારો ભાવસમર્પકતામાં કવિ કેવી રીતે ઉપયોગમાં લે છે તે જોવા મળે છે. 'રણવાસના ગોખ' શબ્દમાંથી વ્યક્ત થતો 'સુખસમૃદ્ધિની સંકુચિત દૃષ્ટિ' એ લક્ષ્યાર્થ 'ગોખ' શબ્દના અર્થને પ્રાપ્ત થયેલ વિશિષ્ટ સંસ્કારોને લીધે શક્ય બન્યો છે. ગિરિરાજની રાજરાણીને પોતાની સંકુચિત દૃષ્ટિ છોડવાની સલાહ જે સમજાવટની લાગણીથી વ્યક્ત થઈ છે તે નોંધપાત્ર છે. 'ઈન્દુકુમાર–૧'માંથી પણ આવાં દૃષ્ટાંતો મળી આવે છે જ્યાં શબ્દનો લક્ષ્યાર્થ

ભાવઅભિવ્યક્તિમાં મદદરૂપ બન્યો હોય. કાન્તિકુમારીની આ ઉક્તિઓ જુઓ :

"આજ તો, યશ બ્હેનાં !
સ્હવાર સળગતું ભાસે છે, મ્હને.'
કે
"વૃક્ષવૃક્ષમાં જોઉં છું અમાસ."

અહીં 'સ્હવાર સળગતું' અને વૃક્ષવૃક્ષમાં અમાસ' શબ્દોના લક્ષ્યાર્થો કાન્તિકુમારીના હૃદયની વ્યથાને પ્રગટ કરવામાં સમર્પક બન્યા છે.

અલંકારો વાપરવાનો અતિમોહ એ નાનાલાલની શૈલીની અને અપદ્યાગદ્યની એક વિશેષ લાક્ષણિકતા છે. એ દ્વારા ભાવ અને અર્થ કેવા અસરકારકપણે વ્યક્ત થયા છે તે થોડાંક દૃષ્ટાંતોથી જોઈએ :

૧. કાન્તિકુમારી : "કાલે ? કાલે ! આયુષ્યના સ્મશાનમાં
કાળને અંતે તે કાલે.
આજ તો, યશ બ્હેનાં !
સ્હવાર સળગતું ભાસે છે મ્હને.
કદીક અન્ધકારનાં આણાં આવે છે.
વૃક્ષવૃક્ષમાં જોઉં છું અમાસ.
ત્હમે સ્વપ્નાં સાચાં કીધાં,
હું સ્વપ્નાંના વાઘા સજું છું હજી.
મંજરીઓ મ્હને, બ્હેન !
આંસુના છોડ દેખાય છે."

આ દૃષ્ટાંતમાં 'વૃક્ષવૃક્ષમાં અમાસ' અને 'સ્હવાર સળગતું' ભાસવું એ શબ્દોના લક્ષ્યાર્થોની ભાવસમર્પકતાની વાત આપણે આગળ કરી. એ લક્ષ્યાર્થો ઉપરાંત 'આયુષ્યના સ્મશાન' 'સ્વપ્નાંના વાઘા અને' 'આંસુના છોડ' એ ત્રણ રૂપકો કાન્તિકુમારીના મનની નિરાશા, વ્યથા વ્યક્ત કરવામાં ખૂબ સમર્પક બને છે. 'ઈન્દુકુમાર–૧' માંથી એક બીજું એવું જ સરસ દૃષ્ટાંત જોઈએ :

ઈન્દુકુમાર : "ન્હાનકડા ઉરમાં તોફાન ઘૂમે છે,
અઘોર વાયુ આવી આવી
નિગ્રહના ચીરી નાંખે છે શઢને.
વિશ્વલોપી વાસનાના અંકુર ફૂટે છે.

મ્હારી કાજળકાળી મધ્યરાત્રિમાં
સહસ્ર સૂર્ય જાણે સાથે ઊગ્યા."

નાનાલાલની અલંકારપ્રચુરતા ઘણીવાર અલંકારોનો સંકર કરી નાખે છે. એમાંથી કેટલીક વખત સુભગ પરિણામ નીપજી આવે છે. આ દૃષ્ટાંતમાં ઉત્પ્રેક્ષા, રૂપક, ઉપમા, વિરોધના સંકરમાંથી ઈન્દુકુમારના ચિત્તમાં વ્યાપેલી કામની અસહ્યતા વ્યક્ત થઈ છે. એમાંયે છેલ્લી બે પંક્તિઓમાં કાજળકાળી રાત્રિમાં સહસ્ર સૂર્ય ઊગવાની વાત કરી કવિએ વિરોધમૂલક ઉત્પ્રેક્ષાથી જે સમૃધ્ધ કલ્પન યોજ્યું છે તેમાં કામના તાપની અસહ્યતાની સમર્થ વ્યંજના છે. બીજું એક દૃષ્ટાંત જોઈએ :

જયા : 'તણખામાંથી ભડકામાં !"

અહીં અતિશયોક્તિ બે જ શબ્દોથી જયાના મનની ચિંતા વ્યક્ત કરે છે. એક આપત્તિમાંથી (વામાચાર્યના પંજામાંથી) બીજી વિશેષ આપત્તિમાં (પારધીના હાથમાં) તે સપડાય છે ત્યારે જન્મતી ચિંતાની લાગણી જે લાઘવથી વ્યક્ત થઈ છે તેથી સંવાદની નાટયાત્મકતા પણ વધી છે.

ભાવઅભિવ્યક્તિમાં પ્રતીકોનો ઉપયોગ થયેલો પણ દેખાય છે. 'ઈન્દુકુમાર-૧'માં નીચેના સંવાદમાં 'ફૂલ' પ્રેમનું પ્રતીક બનીને કેવી રીતે આવ્યું છે તે જુઓ :

પાંખડી : "કાન્તિ બ્હેને ફૂલની પરબ માંડી છે ને?
ફૂલ વેચાય? ફૂલ ધનથી પમાય?
ફૂલનાં મૂલ કોણ મૂલવશે?
દેવ કહે છે ફૂલ વેચવે પાપ છે." (પૃ. ૨૯)

ઈન્દુકુમાર : "કાલની કળીઓએ આજ ફૂલ ઉઘડયાં.
નયનોમાં ફૂલ, વદનમાં ફૂલ,
અખંડ દેહદેશે ફૂલ,
વસન્તનો જાણે ફૂલમાંડવડો !" (પૃ. ૩૨)

એક જ પ્રવેશમાં થોડા અંતરે આવેલા આ બે સંવાદોમાં 'ફૂલ' શબ્દ તેનો વાચ્યાર્થ છોડી પ્રેમનું પ્રતીક બન્યું છે. પ્રેમની લાગણીના પ્રતીક તરીકે 'ફૂલ' એ કંઈ નવું પ્રતીક નથી, પરંતુ કવિએ અભિધામાં સરી ગયા વગર તેને પારદર્શક અભિ-વ્યક્તિથી જે રીતે સ્ફૂટ કર્યું છે એને લીધે એ તાજગીપૂર્ણ અને આસ્વાદ્ય બન્યું છે.

ઉપર પ્રમાણે જોયું કે અપદ્યાગદ્યની વિવિધ લાક્ષણિકતાઓ સંવાદને નાટયોચિત ગતિ આપી શકે છે, પાત્રના ચિત્તના સામાન્ય ને સૂક્ષ્મ વિવિધ ભાવોને પૂરી ક્ષમતાથી

વ્યકત કરી શકે છે, ઘટનાના સામાન્ય કથન વખતે કે ઉત્કટ ભાવાવેશ પ્રગટ કરતી વખતે જેવી ગતિ ધારણ કરવી ઉચિત હોય તેવી ધારણ કરવાની ક્ષમતા પણ દેખાડે છે. પાત્રો વચ્ચેનો સંઘર્ષ હોય કે પાત્રના ચિત્તમાં ચાલતો સંઘર્ષ હોય બન્નેને ઉત્કટરૂપે વ્યકત કરવાની શકિત પણ તે દેખાડે છે. 'જયા–જયન્ત'માં ૧લા અંકના બીજા પ્રવેશમાં ગિરિરાજ અને રાજરાણી વચ્ચેનો સંઘર્ષ અને 'ઇન્દુકુમાર–૧'માં કાન્તિકુમારીના મનમાં ચાલતો સંઘર્ષ જે સમર્થ રીતે નિરૂપાયા છે તેમાંથી એ દેખાય છે.

આ બધું હોવા છતાં અપદ્યાગદ્યના સંવાદો બહુ નાટયોચિત નથી એ વ્યાપક ખ્યાલને બદલાવી શકાય એમ નથી. એનું શું કારણ ? એ માટે અપદ્યાગદ્યની કેટલીક શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ જવાબદાર છે તો નાનાલાલની પોતાની નાટયકાર તરીકેની મર્યાદાઓ એનાથી વધુ જવાબદાર છે. આ બન્ને બાબતો હવે આપણે થોડી વીગતે જોઇએ :

અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલાં નાટકોના સંવાદોની ભાષા તત્કાલીન રંગભૂમિનાં નાટકોની ભાષા કરતાં વધુ સંસ્કૃતમય છે. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના 'મોહિની–ચંદ્ર' નાટકમાં નોબતખાન મોહિની પર એકાંતમાં બળાત્કાર કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે તે વખતે મોહિનીના મુખમાં મુકાયેલા કેટલાક ઉદ્દગારો જુઓ :

> "અરેરે ! ડાઝયા પર ડામ !"
> "બાળ તારાં લાડ. ચંડાળ ! હરામી !"
> "અરે કુંવરજી ! કંગાળ બાળાને કકળાવી ઈશ્વરના
> ગુનેગાર થવામાં કંઈ સાર નથી."
> "હત્યારા ! ગોઝારા ! બાળાની લાજ લૂંટવામાં વકીલાત
> કરનાર તમારા જેવાં દુષ્ટ માટે નરકના દ્વાર ખુલ્લા
> છે ! ધાજો રે ધાજો ! કોઈ અબાળાની વહારે ધાજો !
> ખબરદાર ચંડાળ, અડયો તો !"

આ ઉદ્દગારોમાં વ્યવહારની વાતચીત વખતે વપરાતા શબ્દોની પસંદગી તરફનો ઝોક સ્પષ્ટ દેખાઇ આવે છે. 'લાડ', 'ચંડાળ,' 'હરામી', 'વકીલાત', 'અબળા', 'વહારે,' 'ગોઝારા', 'લાજ', 'અડયો' જેવા મોટાભાગના શબ્દો પરથી એ દેખાય છે. વ્યવહારભાષાની નજીક રહેવાથી આ ઉદ્દગારોમાં એક પ્રકારની જીવંતતા અનુભવાય છે. એમાં ક્રિયાશીલતા છે, પાત્રનો મનોભાવ વ્યકત કરવાની શકિત છે અને તેમ છતાં એમાંથી પ્રગટતી સ્થૂળતા એનો મોટો દોષ છે. નાટકના સંવાદોની કે સાહિત્યિક ગદ્યની

અપદ્યાગદ્યના સંવાદોને અઘરા અને કૃત્રિમ બનાવનાર બીજું તત્ત્વ છે સામાસિક શબ્દોની વિપુલતા. કવિતામાં સામાસિક શબ્દો અર્થને લાઘવથી વ્યક્ત કરવામાં ઉપયોગી બને. નાટકમાં એમનો એ રીતે કાર્યસાધક ઉપયોગ કરી શકાય છે એ આપણે જોઈ ગયા. પરંતુ સામાસિક શબ્દોનો અતિરેક નાટકના સંવાદમાં ઇચ્છનીય નથી. એનાથી પણ સંવાદોમાંથી વ્યક્ત થતો અર્થ ગ્રહણ કરવામાં ભાવકને મુશ્કેલીનો અનુભવ થાય છે. આ સમગ્ર રીતે અનુભવાતી વસ્તુ છે, છતાં વિશેષરૂપે આ તત્ત્વ વિઘ્નરૂપ બનતું હોય એવાં કેટલાંક દૃષ્ટાંતો જોઈએ :

તેજબા : "પરમ ઈન્દ્રિયનિગ્રહી,
મહારથી આત્મવિજેતા,
વિપુલ વૈરાગ્યસંપન્ન જોગીરાજ
એ જ છે અધિકારી નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યના." ('જયા-જયન્ત')

જયન્ત : "હિમાદ્રીમાં પૂર્ણિમા પ્રકાશતી,
ને શિખરશિખરમાંથી તેજપ્રવાહ
દેવનયનોનાં અમૃતપૂર સમા ભભૂકતા;
જયા! ત્હારે ત્હારીયે પૂર્ણિમા ખીલતી,
અંગઅંગના શિખરમુખમાંથી
આત્માના અમીધોધ ઊછળતા!" ('જયા-જયન્ત')

રાજ : "રસિકોના નિષ્કલંક રસઅભિષેક;
પ્રિયતીર્થે પ્રાણજ્યોતની આર્તિ;
જીવનયજ્ઞના આત્મવિહ્નિના અગ્નિહોત્ર,
પુણ્યાળુઓનો એ લગ્નસ્નેહ;
ને લગ્નસ્નેહની મહાદીક્ષા તે સ્નેહલગ્ન." ('ઈન્દુકુમાર–૨')

અહીં દેખાશે કે સામાસિક શબ્દો સંવાદને અઘરો તો બનાવે છે, પરંતુ સંવાદની જીવંતતા અને ગતિમાં પણ એ અમુક અંશે વિઘ્નરૂપ બને છે.

સંવાદોને અઘરા બનાવનાર ત્રીજું તત્ત્વ તે અપદ્યાગદ્યની વાગ્મિતા છે. સમાંતરિત વાક્યરચના, ઉદ્‌બોધન ને પ્રશ્નવાક્યો, એ બધાં નાટકના સંવાદોને ગતિશીલ બનાવવામાં તથા અર્થ અને ભાવની અભિવ્યક્તિમાં પણ સારી રીતે સમર્પક બન્યાં છે. આ ઉપરાંત અલંકારોની ભાવસમર્પકતા પણ નોંધપાત્ર છે. એટલે વાગ્મિતાનું તત્ત્વ વખતોવખત સંવાદોને મદદરૂપ બન્યું છે. પરંતુ એ મર્યાદા વટાવી જ્યારે આગળ ધસી આવે છે, એના જોરે જ કૃત્રિમ રીતે ઉત્કટતા સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન થાય છે, ત્યારે એ વિઘ્નરૂપ બને છે.

વાગ્મિતા દોષરૂપ એક તો બને છે અલંકારોની અતિશયતાને લીધે. અલંકારો ઉચિત માત્રામાં અને યોગ્ય રીતે વપરાય તો નાટકના સંવાદમાં અર્થ અને ભાવને અસરકારકરીતે વ્યક્ત કરવામાં ખૂબ મદદરૂપ થાય છે. પરંતુ જ્યારે સાવ સામાન્ય વસ્તુને પણ અલંકૃત કરવામાં આવે કે એકના એક ઉપમાનો ઘણા ઉપમેયોને વર્ણવવા માટે વપરાય કે એક ઉપમેયને જુદાં જુદાં ઉપમાનોથી વર્ણવવામાં આવે ત્યારે એ અલંકાર-પ્રચુરતા સંવાદને કઠિન તો બનાવે છે, પણ કૃત્રિમ બનાવે છે અને સંવાદમાંથી વ્યક્ત થતા અર્થને ગૂંચવી નાખે છે. 'જયા-જયન્ત'ના અંક-૧ પ્ર. ૬માંથી એક જ સંવાદ દૃષ્ટાંત તરીકે લઈએ :

વર્તમાન : "માનવ મહાકથાનો ચાલતો અધ્યાય છું,
ચિત્રવિચિત્રની કલમ છું.
દિવસને રાત્રીની પરંપરા,
અંધકારને પ્રકાશના પડછાયા
પાડું છું સ્થૂલ ને સૂક્ષ્મમાં.
માનવજાતનું મન છું.
પરકમ્માવાસીના પાય છું.
સજ્જનોની સુવાસ છું;
સન્તોના ઓછાયા છું.
સજીવનનું છું મહાસંગીત.
યાત્રાળુઓ તો મ્હારે આભલા છે."

અહીં વર્તમાન વિશેનો ખ્યાલ અલંકારોની પ્રચુરતામાં ગુંચવાઈ જાય છે.

વાગ્મિતાને લીધે કવિ ઉચ્ચઆભાસવાળા કેટલાક શબ્દો જુદા જુદા શબ્દોને લગાડી જે સામાસિક શબ્દો બનાવે છે તે ઘણી વખત કોઈ જ અર્થબોધ ન કરાવના હોય. એ જ પ્રમાણે અનૂ-અર્થ વિશેષણો પણ અર્થને અસ્પષ્ટ બનાવે છે. જેમકે 'બ્રહ્મભોમ', 'બ્રહ્મરાક્ષસી', 'બ્રહ્મજન્મ', 'અમૃતપગથિયાં', 'વસન્ત વિલોલ વદન', 'પ્રભુના પ્રભાત', 'કીર્તિની કારમી કોર', 'પૃથ્વીની ખુમારી', 'સ્વર્ગનિર્મલ બાલા' વગેરે અનૂ-અર્થ છે.

વાગ્મિતાને લીધે ઘણી વખત સંવાદનો પ્રસ્તાર પણ વધી જાય છે. વક્તવ્ય સામાન્ય હોય છતાં કવિ એને ભભકવાળો બનાવવા જાય ત્યારે નિરર્થક પ્રસ્તાર દેખાય. એનાથી કૃત્રિમતા આવે. 'ઈન્દુકુમાર-૨' માંથી એક દૃષ્ટાંત જોઈએ. કાન્તિકુમારી અને નેપાળીજોગણ વચ્ચે સંવાદ ચાલે છે. એમાં નેપાળીજોગણ સાધુઓનો ધર્મ અને તેમનું જીવનકાર્ય કાન્તિકુમારીને સમજાવે છે :

જોગણ : "સાધુને સન્તાડવાનું શું હોય ?
ધોળે દહાડે યે મશાલ ધરવાની,
કે પડછાયામાં યે કાંઈ ન આચ્છાદાય.
સાધુજનના હોય સાધુતાના આદેશ.
ગામગામને ગોંદરે ધર્મવેદિ સ્થાપવી,
નગરનગરને ચોક અગ્નિહોત્ર માંડવા,
મહારાજની મહાનુભાવિતા મ્હોરવવી,
સુન્દરીઓની સૌંદર્યવેલ ફળાવવી,
સંપ્રદાયોના અગ્નિ સંકોરવા,
ધર્મજ્વાલાઓમાં પરનાળે ઘી હોમવાં,
સદ્ધર્મને ઈન્ધન સીંચવાં,
કલ્યાણપન્થની કંટાળી નીન્દવી:
સંસારીનાં સજ્જન, સજ્જનનાં સાધુ,
સાધુના ધર્મસ્તંભ રચવા,
પર્ણકુટીરમાં રાજમહેલો
ને મહેલોમાં મન્દિર બાંધવાં:
એ અમારો બન્ધમોક્ષનો સંપ્રદાય."

અહીં જોઈ શકાશે કે વાતમાં કોઈ ઊંડાણ નથી. એકની એક વાત જુદી જુદી રીતે કહી છે. એમાંયે કેટલીક જગ્યાએ અસ્પષ્ટતા આવી ગઈ છે.

સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોની પ્રચુરતા, સામાસિક શબ્દો અને કેટલેક અંશે વાગ્મિતા એ અપદ્યાગદ્યશૈલીનાં લક્ષણો તેના સંવાદોની નાટયાત્મકતાને રૂંધનારાં બને છે. એટલી દૃષ્ટિએ એ અપદ્યાગદ્યની મર્યાદા ગણી શકાય. પરંતુ એમાં વાગ્મિતાથી જન્મતા દોષો નિવારી શકાય એવા ખરા. એને શૈલીગત દોષ કહેવા કરતાં કવિએ એનો ઉચિત વિનિયોગ ન કર્યો, એટલે એ કવિનો દોષ છે એમ કહેવું જોઈએ.

અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલાં નાટકોના સંવાદો પાત્રોચિત નથી. બધાં પાત્રો એકસરખી ભાષા બોલે છે એવી સામાન્ય ફરિયાદ એમના વિશે છે. પરંતુ આ વાત થોડી ચિંત્ય છે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં આપણે જાણીએ છીએ કે નાટકોમાં ઉચ્ચ પાત્રો સંસ્કૃતમાં બોલતાં હોય છે તો મધ્યમ ને નીચ પાત્રો પ્રાકૃતમાં બોલતાં હોય છે. પરંતુ જે પાત્રો સંસ્કૃતમાં બોલતાં હોય અને જે પાત્રો પ્રાકૃતમાં બોલતાં હોય એમની એકમેકની સંવાદોની ભાષાનું પોત પાત્રને અનુરૂપ નોંધપાત્ર રીતે બદલાય છે ખરું ? એ વિચારવા જેવું છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાંનાં નાટકોમાં પાત્રના ચરિત્રને ઉપસવવા પાત્રને અનુરૂપ રીતે

સંવાદોમાં ભાષાનું પોત બદલાય છે ખરું ? કદાચ બહુ ઓછું. જો પોત બદલાતું હોય તો તે કંઈક શબ્દપસંદગીમાં. શબ્દપસંદગીની ભિન્નતાથી પાત્રનું ભાવજગત ને સંસ્કારજગત કેટલુંક વ્યક્ત કરી શકાય અને એવું તો નાનાલાલનાં નાટકોમાં પણ ક્યાં નથી બનતું ? પોતાનાં મોગલયુગીન નાટકોમાં તત્કાલીન વાતાવરણની ભભક ફારસી શબ્દો વાપરીને નાનાલાલે ઊભી કરી જ છે. બીજાં નાટકોનાં પાત્રોના સંવાદોમાં પણ એ રીતે શબ્દપસંદગીથી અમુક પાત્રોને બીજાં પાત્રોથી જુદાં પાડવાનો યત્ન કર્યો છે.

બાકી બધાં પાત્રો વ્યુત્ક્રમમાં બોલે, અલંકારો વાપરે એ બધાથી દોષ આવી જાય છે એમ માનવું બહુ યોગ્ય નથી. નાટકના સંવાદોની ભાષા એ વ્યવહારની ભાષા નથી. સાહિત્યની ભાષા છે. અને સર્જકને હંમેશાં પોતાની અનુભૂતિને શબ્દબદ્ધ કરવા માટે વ્યવહારભાષાથી કોઈને કોઈ રીતે સાહિત્યભાષામાં વક્રતા (*deviation*) સિદ્ધ કરવી જ પડે છે. વ્યવહારમાં આપણે પદ્યમાં નથી બોલતાં પણ આખું નાટક પદ્યમાં હોય છે ને ? એ પ્રકારની વાસ્તવિકતાની અપેક્ષા જ નિરર્થક છે. કોઈને કોઈ રીતે, નાટક ગદ્યમાં હોય કે પદ્યમાં હોય, તેની ભાષા વ્યવહારભાષાથી જુદી પડવાની. અપદ્યાગદ્યને વ્યવહારભાષાથી જુદી પાડતી પોતાની લાક્ષણિકતાઓ છે અને એ લાક્ષણિકતાઓ એમાં રચાયેલાં નાટકનાં પાત્રોના સંવાદોમાં સમાનરૂપે જોવા મળે તો એ શૈલીગત લક્ષણો છે એ સ્વીકારીને જ ચાલવું રહ્યું. એને મર્યાદા કહેવી એ યોગ્ય નથી.

પરંતુ ખરેખર નાનાલાલનાં નાટકોના સંવાદોમાં બીજી મુશ્કેલી રહી છે. એમાં સંવાદ પાત્રોચિત નથી એમ કહેવા કરતાં ખરેખર તો સંવાદોમાંથી પાત્ર જન્મતું નથી એમ કહેવું જોઈએ. અને માત્ર પાત્ર નહીં, લગભગ સમગ્ર નાટક જ સંવાદમાંથી જન્મતું નથી. એ માટે અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં રહેલી નાટ્યોચિતતાનો પૂરો લાભ લેવાની નબળાઈઓ જવાબદાર છે.

નાનાલાલનાં નાટકોમાં સંઘર્ષ નથી. આખા નાટકમાંથી અમુક અમુક જગ્યાએ છૂટક સંઘર્ષનું તત્ત્વ જોવા મળે, પરંતુ સમગ્ર નાટકના કેન્દ્રમાં કોઈ સંઘર્ષ રહ્યો એવું કોઈ નાટકમાં જોવા મળતું નથી. સમગ્ર નાટકના કેન્દ્રમાં કોઈ સંઘર્ષ હોય તો નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ અને તેથી અંદર પળોટાતાં પાત્રોને વ્યક્ત થવાની એક દિશા પ્રાપ્ત થાય. ઘટના અને પાત્રોને બાંધતું એક સૂત્ર પ્રાપ્ત થાય. આવી પરિસ્થિતિમાં પાત્રના ચરિત્રને પણ પ્રગટ થવાની તક મળે. નાટકમાં બનતી ઘટનાઓમાં પાત્ર જે રીતે સંકળાય, બીજાં પાત્રો સાથેનાં એ જે સંબંધો વ્યક્ત કરે છે અને એ બધાં પ્રત્યે પોતાની લાગણી, વિચાર પ્રગટ કરે તેના પરથી એનું ચરિત્ર પકડી શકાય. પણ જ્યારે આવું કોઈ તત્ત્વ કેન્દ્રમાં ન હોય ત્યારે ઘટના અને પાત્રોને સ્પષ્ટ દિશા પ્રાપ્ત થતી નથી. તેથી પાત્રના ચરિત્રને ઊપસવામાં પણ મુશ્કેલી અનુભવાય.

નાનાલાલનાં નાટકોમાં પાત્રો ન ઊપસવાનું આ એક મુખ્ય કારણ છે.

નાટકમાં છુટક છુટક સંઘર્ષમૂલક ઘટનાઓ જોવા મળે છે. જેમકે 'જયા–જયન્ત' માં ગિરિરાજ–રાજરાણી વચ્ચે જયાના લગ્ન બાબત જન્મતો સંઘર્ષ, જયા અને નૃત્યદાસી વચ્ચે કે જયા અને પારધી વચ્ચે ને તીર્થગોર વચ્ચેનો સંઘર્ષ, 'જહાંગીર–નૂરજહાન' માં જહાંગીરે ધોબણને આપેલા ન્યાયનો પ્રસંગ, 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' માં અકબરના યુદ્ધના પ્રસંગો, વગેરે સંઘર્ષમૂલક છે. એ કંઈક સ્થૂળ સંઘર્ષો ઉપરાંત કાંતિકુમારીના મનમાં ચાલતો સંઘર્ષ નોંધપાત્ર છે. પરંતુ આ સંઘર્ષમૂલક ઘટનાઓનો જે લાભ નાટકકારે લેવો જોઈએ તે બરાબર નથી લીધો. 'જયા–જયન્ત' માં ગિરિરાજ-રાજરાણી વચ્ચેનો સંઘર્ષ કે કાન્તિકુમારીના ચિત્તમાં ચાલતો સંઘર્ષ નાટકકારે જેમ બરોબર ઉપસાવ્યા છે તેમ બીજી સંઘર્ષમૂલક ઘટનાઓનો લાભ નથી ઉઠાવ્યો. એટલે એમાં બે વસ્તુ બનતી દેખાય છે. ઘટનાનું માત્ર કથન અને મુખ્ય પાત્રના ચરિત્રની ખૂબ જાડી રેખાનું ઊપસવું. બાકી વિશેષ તો પ્રસંગ કે પરિસ્થિતિ ઉપરની પાત્રો પાસેથી સાંભળવા મળે છે પ્રશસ્તિઓ અથવા ઉપદેશાત્મક ઉદ્‌બોધનો.

'શાહાનશાહ અકબરશાહ' માંથી એક દૃષ્ટાંત જોઈએ. આ નાટકમાં યુદ્ધના પ્રસંગો આવે છે, પરંતુ પાત્રોને એ પ્રસંગનો સ્પર્શ ઝાઝો થતો નથી. એમાં આપણને મોટેભાગે જોવા મળે છે અકબરની રજપૂતો ને રજપૂતાણીઓની મર્દાનગીની કે જે હાથ આવે એ વ્યક્તિઓની પ્રશસ્તિ અને ઘટનાનું કથન. ચિતોડના યુદ્ધમાં ક્ષત્રિયાણીઓ સાથેના યુદ્ધ પછી વિજયી બનેલા બાદશાહને રાજા ભગવાનદાસ કહે છે :

રાજા ભગવાનદાસ : "ન્હાળ્યોને ક્ષત્રિયાણીઓનો જંગ ?"

અકબરશાહ : "ચિતોડની કલિકાઓ હતી એ;
રાજસ્થાનની વિધાત્રીઓ હતી એ,
ભદ્રકાળીરૂપે પૂજાશે પૃથ્વી પડમાં."

પછી અકબરનો ચિતોડગઢમાં પ્રવેશ અને થોડુંક યુદ્ધ રંગભૂમિ પર બતાવવામાં આવે અને પછી અકબરશાહની ઉક્તિ :

અકબરશાહ : "આનું નામ શૂરાઓનો સંગ્રામ.
આજના તો ઈતિહાસના અમર અક્ષરો."

આ પ્રશસ્તિ આગળ લાંબી ચાલે છે. પછી રાજા ભગવાનદાસની ઉક્તિ :

રાજા ભગવાનદાસ : "ચિતોડ મરીને અમર થયું આજ.
યુગયુગનો ઈતિહાસ ઉચ્ચરશે
કાળજૂનાં એનાં યશોગાન."

આ પ્રશસ્તિના તત્ત્વનો અતિરેક માત્ર આ નાટકમાં નહીં, બધાં નાટકોમાં જોવા મળે છે. એનાથી જાણે એવું અનુભવાય છે કે નાનાલાલનાં નાટકોનાં પાત્રો સંવાદો એકમેકની સામે જોઈને નથી બોલતાં. કોઈ પાત્રને બીજા પાત્રની સાંભળવાની પડી જ નથી. દરેક પોતામાં મશગૂલ છે. અને બધાં એક હારમાં પ્રેક્ષકોની સામે ઉભાં રહી એક પછી એક પ્રશસ્તિઓ બોલે જાય છે. એમાં નથી તો નાટયત્વ કે નથી તો કાવ્યત્વ. એમાં અનુભવાય છે એક માત્ર કૃત્રિમ આવેશ. નાનાલાલના ચિત્તમાં નાટકે બંધાતું નથી કે પાત્ર પણ બંધાતું નથી. એના પરિણામે આ બધી કૃત્રિમતાઓ પસી ગઈ છે. અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં રહેલી ક્ષમતાનો ઉપયોગ કરવાની નાનાલાલની નબળાઈ એમાં છતી થાય છે. એ શૈલીની નબળાઈ નથી.

આ ઉપરાંત શબ્દપસંદગી કે વાકયરચના અર્થને અને ભાવને અભિવ્યકત કરવા માટે અનુચિત હોય એવાં ઘણાં સ્થાનો નાટકની અંદર બતાવી શકાય. એ પણ શૈલીનો ઉચિત ઉપયોગ ન કરી શકવાની કવિની નબળાઈ બતાવે છે. લાલિત્યવાચક પ્રત્યયો છૂટથી શબ્દોને લગાડવામાં આવે છે. એ ભાવસમર્પક પ્રમાણમાં ઓછી જગ્યાએ બને છે. મોટેભાગે કાં તો ટેવરૂપ હોય અથવા તો અનુચિત રીતે આવતા હોય. જેમકે નીચેનાં દૃષ્ટાંતો જુઓ :

૧. "વિખરાયેલી ઉડે છે કંઠ ફરતી
કિરણાવલિ **સરીખડી** કેશાવલિ." ('જયા–જયન્ત')

૨. "રાજમુગટને, રાજદંડને, રાજસિંહાસનને
પરણશે ગિરિરાજની **રાજકુમારિકા**." ('જયા–જયન્ત')

અહીં 'સરીખડી' અને 'કુમારિકા' ને બદલે 'સરખી' અને 'કુમારી' શબ્દ મૂકવાથી અર્થની અસરકારકતામાં કોઈ ફરક પડતો નથી. એ માત્ર ટેવરૂપે આવ્યા કરે છે. પરંતુ નીચેનાં દૃષ્ટાંતો જુઓ :

જયન્ત : "એ ! એ જ ! શું ક્રોધનું છે જેમ **મુખડે** !"
જયા : "શું **લોચનિયાં** ઘૂમે છ !
જાણે બ્રહ્માંડને ચકવે ચ્હડાવશે." ('જયા–જયન્ત')

ઉપરનાં બન્ને દૃષ્ટાંતોમાં 'મુખડે' અને 'લોચનિયાં' શબ્દો અર્થની અસરકારક અભિવ્યકિતમાં વિઘ્નરૂપ બને છે. પરંતુ આ પ્રકારના લાલિત્યવાચક પ્રત્યયો લગાડવાની એક લઢણને લીધે કવિથી આમ બની ગયું છે.

એ રીતે પ્રાસના આકર્ષણોથી આવતા શબ્દો અને અલંકારો પ્રયોજવામાં બધે કવિનું મન એવું લઢણમાં બંધાઈ ગયું છે કે નિરર્થક કે દોષરૂપ એવા એમાં પણ પ્રયોગો થયા કરે છે.

જેમ શબ્દપ્રયોગોમાં તેમ વાકયરચનાની બાબતમાં પણ બતાવી શકાય. ભાવાવેગની જરૂર ન હોય છતાં કૃત્રિમ રીતે ઉદ્‌બોધનવાકયોથી એવો આવેશ જન્માવવામાં આવતો હોય. જેમકે નીચેનું દષ્ટાંત જુઓ :

તેજબા : "ભાખો, ઓ જગતનાં કલ્યાણકર્તાઓ!
પુકારો પૃથ્વીના પડમાં,
હાકલ મારો મનુષ્યના હૈયાહૈયામા
કે નથી સર્વને માટેનાં આ વ્રત." ('જયા-જયન્ત')

જયન્ત : "ન ભાગી પડ, ઓ શરીરના આત્મા!
ન ફૂટી જાઓ, અમ્મર આત્મા!" ('જયા-જયન્ત')

અહીં અપેક્ષાથી વધુ પડતો આવેશ ઉદ્‌બોધન ને 'જગતના કલ્યાણકર્તાઓ' 'શરીરના આત્મા' જેવા ઉચ્ચ આભાસવાળા શબ્દોથી જન્માવવાનો પ્રયાસ છે.

આ બધી વસ્તુઓ એ સૂચવે છે કે શૈલીની લાક્ષણિકતાઓ સૂઝપૂર્વક વપરાઈને દીપી નથી ઊઠતી, પણ એની લઢણ કવિના મનમાં બંધાઇ ગઈ છે. ઉચિત અનુચિત્ સ્થાને એ આવ્યા કરે છે. પોતે ઉપજાવેલી શૈલી પર સ્વામીત્વ ભોગવવાને બદલે જાણે કવિમાં શૈલીનું દાસ્ય આવી ગયું છે. અને આવું શૈલી–દાસ્ય કવિમાં પ્રવેશે ત્યારે એ શૈલીની સમર્પકતાને મારી નાખનારું બને છે. અપદ્યાગદ્યનાં નાટકોમાં સંવાદો ભાવક સુધી પહોંચવામાં નિષ્ફળ જાય છે એમાં આ તત્ત્વે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે.

૬

અપદ્યાગદ્ય-મહાકાવ્યનું માધ્યમ

અપદ્યાગદ્યનો ઉપયોગ નાટકમાં જ માત્ર થયો નથી. મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને ઊર્મિકાવ્ય એ ત્રણે કાવ્યરૂપોમાં થયો છે. 'કુરુક્ષેત્ર' એ અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલું મહાકાવ્ય છે. 'વસંતોત્સવ' અને 'ઓજ અને અગર' એ ખંડકાવ્યો છે તથા 'ગુજરાતનો તપસ્વી' 'ગુરુદેવને', આદિ ઊર્મિકાવ્યો છે. અપદ્યાગદ્યની નાટયના માધ્યમ બનવાની ક્ષમતા આપણે આગલા પ્રકરણમાં વિચારી, હવે તેની કથાશૈલી અને વર્ણનશૈલી બનવાની ક્ષમતા કેટલી તે તપાસીએ.

મહાકાવ્ય અને ખંડકાવ્ય બંને કથાશ્રિત અને વર્ણનાશ્રિત હોવા છતાં બંને કાવ્યરૂપો કેટલેક અંશે જુદી શૈલી માગે. મહાકાવ્ય ખંડકાવ્યને મુકાબલે ભવ્ય ગંભીર એવી કંઈક વૈધિક (*ceremonial*) અને ઉદાત્ત શૈલી (*high style*) ની અપેક્ષા રાખે. પરંતુ નાનાલાલની આ કૃતિઓને એ રીતે ભિન્ન દૃષ્ટિથી તપાસવી બહુ યોગ્ય નથી કારણકે એટલી સૂઝથી ભિન્નતાપૂર્વક નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યને પ્રયોજ્યું હોય એવો અનુભવ નથી થતો. અલબત્ત પ્રસંગ અને પરિસ્થિતિ ને અનુરૂપ એમાં ઓછાવત્તા ફેરફાર જોઈ શકાય, પરંતુ નોંધપાત્ર રીતે મહાકાવ્ય અને ખંડકાવ્યોમાં અપદ્યાગદ્યનું સ્તર જુદું પડી આવતું નથી. તેથી આ બધાં કાવ્યરૂપોનો એકી સાથે અહીં વિચાર કર્યો છે. છતાં 'કુરુક્ષેત્ર' ને અનુલક્ષી ચર્ચા કરવા તરફ વિશેષ ઝોક રાખ્યો છે, જેથી અપદ્યાગદ્યની મહાકાવ્યની શૈલી બનવાની ક્ષમતા તપાસી શકાય.

અપદ્યાગદ્યની મહાકાવ્યની શૈલી બનવાની યોગ્યાયોગ્યતાનો વિચાર કરતાં પહેલાં 'કુરુક્ષેત્ર' અંગે બે બાબતો નોંધવી જરૂરી છે. એક તો 'કુરુક્ષેત્ર' કવિની પાકટ વયે રચાયું છે. અપદ્યાગદ્યમાં કવિનું ઘણું મહત્ત્વનું સર્જન થઈ ચૂક્યું પછી 'કુરુક્ષેત્ર' ની રચના થઈ છે. એટલે અપદ્યાગદ્યશૈલીની પકવતા અનુભવવાની એમાં અપેક્ષા ઊભી થાય.

બીજું કે કુરુક્ષેત્ર' સળંગ નથી લખાયું. ૧૯૨૬ માં તેનો પહેલો કાંડ રચાયો અને તેની પૂર્ણાહુતિ ૧૯૪૦ માં થઈ. ૧૯૨૬, ૨૭, ૨૮ અને ૨૯ એ ચાર વર્ષોમાં કેટલાક કાંડ રચાયા અને બાકીના કાંડ ૧૯૩૯ અને ૧૯૪૦ નાં બે વર્ષો દરમિયાન રચાયા. ૧૯૩૦ થી ૧૯૩૮ નાં વર્ષો દરમિયાન 'કુરુક્ષેત્ર' નું સર્જન અટકી ગયુ હતું.

વળી આ કાંડો પણ ક્રમાનુસાર નથી રચાયા. દરેક કાંડ ક્યારે રચાયો એ જોવાથી એનો ખ્યાલ આવશે.

પ્રથમ	૧૯૨૬	સપ્તમ	૧૯૩૯
દ્વિતીય	૧૯૨૮	અષ્ટમ	૧૯૩૯
તૃતીય	૧૯૩૯	નવમો	૧૯૪૦
ચતુર્થ	૧૯૨૭	દશમ	૧૯૨૯ (નવેમ્બર)
પંચમ	૧૯૨૮	એકાદશ	૧૯૨૯ (ઓગસ્ટ)
છઠ્ઠો	૧૯૪૦	દ્વાદશ	૧૯૨૭

એટલે અપદ્યાગદ્યશૈલીનો ક્રમિક વિકાસ કે અમુક કાંડો પછી આવતો અભિવ્યક્તિ પરત્વે નવો વળાંક એ બધું તપાસવાનો કે એ રીતે જોવાનો અવકાશ આ પરિસ્થિતિમાં ઓછો થઈ જાય.

ત્રીજું એ કે 'કુરુક્ષેત્ર' વીરકાવ્ય *epic* છે. સંસ્કૃત ઢબનું નથી. નાનાલાલે આ વાત બરોબર સ્પષ્ટ કરી છે.[1] એટલે 'મહાભારત' માંથી કુરુક્ષેત્રના યુદ્ધની કથા કવિએ પસંદ કરી છે. યુરોપીય સાહિત્યમાં એપિક કથાકાવ્યના પ્રકાર (*narrative poem*) તરીકે જાણીતું છે. એમાં કથાતત્ત્વ પર સારો એવો ભાર હોય છે. તેથી વર્ણનાશ્રિત સંસ્કૃત મહાકાવ્ય કરતાં એપિકમાં કથાતત્ત્વનું મહત્ત્વ વિશેષ હોય છે. એનો અર્થ એમ નહીં કે એમાં વર્ણનો ન આવે, પરંતુ અમુક પ્રકારનાં વર્ણનો મહાકાવ્યમાં આવવાં જ જોઈએ એ સંસ્કૃત મહાકાવ્યની પ્રણાલિકા આમાં અનિવાર્ય નથી. પ્રસંગ ને પરિસ્થિતિને અનુરૂપ વર્ણનો એમાં પણ આવે છતાં એને ક્રિયામૂલક બનાવવા તરફનો ઝોક વરતાય. એ દૃષ્ટિએ સંસ્કૃત મહાકાવ્ય કરતાં એપિક ઘટનાશ્રિત અને ક્રિયાવેગવાળું હોય છે.

ઉપર જોયું તેમ મહાકાવ્યના માધ્યમ તરીકે અપદ્યાગદ્યની ક્ષમતા બે રીતે તપાસી શકાય. એક કથનની દૃષ્ટિએ અને બીજી વર્ણનદૃષ્ટિએ. મહાકાવ્યની કથા બે રીતે ઊપસે. એક તો સર્જક પોતે પ્રસંગનું આલેખન કરે અને કથા આગળ ચલે. બીજું કથામાં આવતાં પાત્રોના સંવાદમાંથી ઘટના આગળ વધે છે. જેમકે 'કુરુક્ષેત્ર' ના સાતમા કાંડમાં અભિમન્યુ અને કૌરવો વચ્ચેના યુદ્ધના પ્રસંગનું આલેખન કવિએ પોતે કર્યું છે, જ્યારે કૌરવો સાથે યુદ્ધ કરવાનો પાંડવો નિર્ણય લે છે એ ત્રીજા કાંડમાંનો પ્રસંગ સંવાદોથી ઊપસ્યો છે. આમ છતાં 'કુરુક્ષેત્ર'ના પ્રસંગોને જુદાં જુદાં બે ખાનામાં વહેંચી નહીં શકાય. આખો પ્રસંગ સંવાદોમાંથી જ ઊપસતો હોય કે કથનમાંથી જ ઊપસતો હોય એવું બધી જગ્યાએ જોવા નહીં મળે. કથન અને

૧ "કુરુક્ષેત્રનું આ મ્હારું મહાકાવ્ય એ એપિક કોટિનું મહાકાવ્ય છે, વીરરસની વીરગાથા છે." 'કુરુક્ષેત્ર, અર્પણ અને પ્રસ્તાવના' પૃ. ૨૪

સંવાદ બન્ને સાથે સાથે ચાલતા હોય એવું જ વધારે તો જોવા મળે છે. માત્ર સ્પષ્ટતા ખાતર જ નિરૂપણનાં આ બે પદ્ધતિને જુદી પાડી વાત કરી છે.

મહાકાવ્ય એ બૃહત્કાવ્ય છે. એમાં કથન અને વર્ણનના પ્રવાહનું સાતત્ય જળવાય એ અપેક્ષિત છે. એ માટે અભિવ્યકિતની મોકળાશ આપે એવો છંદ એને વધુ અનુકૂળ આવે છે. સંસ્કૃત મહાકાવ્યોમાં બીજા ચુસ્ત છંદો કરતાં અર્થ અને ભાવની મોકળાશ આપે એવો અનુષ્ટુપ એથી વધુ ખેડાયો છે. અંગ્રેજી કાવ્યમાં પણ મિલ્ટને બ્લેન્કવર્સમાં ઘણીબધી છૂટછાટો લીધી છે એ આ વસ્તુને સૂચવે છે. એ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો અપદ્યાગદ્ય અછાંદસ હોવાથી અભિવ્યકિતની મોકળાશ એને વધુ પ્રાપ્ત થાય છે. ઘટનાના વહનમાં, વર્ણનમાં કે ભાવના આલેખનમાં એની આ શકિત કેટલીક જગ્યાએ દેખાય છે.

૭ મા કાંડમાં અભિમન્યુ કોઠાયુધ્ધમાં કૌરવયોધ્ધાઓની વચ્ચે ઘેરાઈને જે યુધ્ધ કરે છે તેનું નિરૂપણ કવિ આમ કરે છે:

"રાફડામાંથી નાગ વછૂટે
એટએટલાં વછૂટતાં કુમારનાં નાગબાણો.
લક્ષ્મણકુમારે છેદ્યો રથધ્વજ પાર્થકુમારનો;
ગાન્ધારરાજે સંહાર્યા રથઘોડીલાને.
દુઃશાસને પાડયો વીરસોહન્તો રણમુગટ;
કૃતવર્માએ ઉચ્છેદ્યાં ધનુષ્યબાણનાં ભાથાંઓ;
કર્ણરાજે ભાંગ્યો આયુધભંડાર;
દુર્યોધને અણુપરમાણુ કીધા રણરથના.
શસ્ત્રલાઘેલા છ-છ મહારથીઓ મધ્યે
રથસૂનો–શસ્ત્રસૂનો ઊભો'તો પાર્થકુમાર;
જાણે આથમતું સૂર્યબિંબ."

અહીં કર્તા, ક્રિયાપદ અને કર્મના શબ્દક્રમવાળાં છ વાકયોથી અભિમન્યુ એક પછી એક બધાને હાથે કેવો ધીમે ધીમે નિશસ્ત્ર બનતો જાય છે એ સારી રીતે નિરૂપાયું છે. પછી કવિ બે પંકિતમાં વહેંચાયેલું એક મોટું વાકય વાપરે છે. એના અર્થની દૃષ્ટિએ ત્રણ ટુકડા પડે છે. 'શસ્ત્રલાઘેલા છ-છ મહારથીઓ', 'રથસૂનો–શસ્ત્રસૂનો' અને 'ઊભો'તો પાર્થકુમાર'. પહેલા મોટા ટુકડા દ્વારા કૌરવ મહારથીઓનું વર્ચસ્વ અને છેલ્લા બે નાના ટુકડા દ્વારા અભિમન્યુની નિસહાયતા વ્યકત થાય છે. અને પછી છેલ્લું 'જાણે'થી શરૂ થયેલું નાનું વાકય વેગપૂર્વક એના જીવનના અંતને સૂચવી દે છે. અહીં અલંકાર, શબ્દપસંદગી એ બધાંની મોકળાશ પણ અર્થને ઉપસાવવામાં મદદરૂપ બને છે, પણ સાથે સાથે આ વાકયરચનાની છટા પણ ઉપકારક બની છે એ નોંધવું જરૂરી છે.

પ્રથમ કાંડની શરૂઆતમાં કૃષ્ણની વાંસળીના સૂરો સાંભળવાથી સમગ્ર સૃષ્ટિ પર થતી અસર કવિ આમ વર્ણવે છે :

"જગત જાણે થંભ્યું હતું.
પ્હરોઢ ઊગતાં યે જાણે વાર લાગતી.
ચંદ્રદેવ થંભ્યો ભાસતો.
આસ્માનનો ગેબી ગુંબજ
જાણે ફરતાં થંભ્યો ભાસતો;
સાગરમાં હૈયું ઠાલવતી
હિરણ ક્ષણેક થંભી ભાસતી;
કાલચક્ર ઘૂમતું થંભ્યું ભાસતું,
જાણે જીવીને યે ઘડીયેક
વાંસલડીએ મધુરપની મૂર્છા પાઈ.
સાગરની જલઘટાઓમાં,
અંતરિક્ષનાં પલ્લવઝુંડોમાં,
ગગનની અતલ ગુફાઓમાં,
દિશાઓનાં નિઃસીમ વનવનમાં,
માધુર્યની કો ગેબી પાંખે બેસી
બંસીબોલ ઊડતા હતા". (પૃ. ૧૪-૧૫)

ઉપરના દૃષ્ટાંતમાં પહેલાં 'જાણે' વાળી વાક્યરચનાની ભાતનું ચારપાંચ વખત પુનરાવર્તન કર્યું છે અને વાક્યના અંતમાં 'ભાસ' અંગનાં ક્રિયારૂપોથી વાક્યો કર્યા છે. આ પ્રકારની વાક્યરચનાની ભાતનું પુનરાવર્તન વર્ણનને વિગતખચીત બનાવવામાં મદદરૂપ બને છે. પછી વર્ણનને વિગતખચીત બનાવવા બીજી રચનાનો આશ્રય લેવાયો છે. એમાં અધિકરણાત્મક પદોનાં ઝૂમખાંઓથી એક લાંબું વાક્ય બનાવી વર્ણનને વિગતખચીત બનાવ્યું છે. મહાકાવ્યમાં વર્ણનો વિગતપ્રચુર હોય છે અને અપદ્યાગદ્યમાં વાક્યરચનાની આવી ભાતોથી વર્ણ્યવિષયને વિગતપ્રચુર બનાવવાની ક્ષમતા છે એ દેખાય.

'દ્વારિકાપ્રલય'માં યાદવોની ઉન્મત્તતા, એમની અંદર ચાલેલો સંહાર જોઈને વ્યથિત થયેલા બળરામ સમુદ્રમાં દેહવિસર્જન કરે છે એ પ્રસંગનું ભાવવાહી નિરૂપણ કવિએ નીચેની પંક્તિઓમાં કર્યું છેઃ

"મહાજળે આપ્યો માર્ગ કૃષ્ણવીરને.
લહેરાતી લહરીઓને ઝીલી,
ઉછળતાં મોજાંઓને આવર્યા,
તરી ઊતર્યા મહાતરંગોને;

જગતજળના જાણે મહાતારા.
ને પછી ચાલ્યા-ચાલ્યા-ચાલ્યા
-ન ચલાય ત્યહાં ચાલ્યા
તરંગતરતી તરણી સમા,
ભરદરિયાવનાં જળવનો જોવાને,
આભના પડછાયા સમો
અગમ્યભાવ પથરાતો હતો મહાસાગરે.
શ્વેતજ્યોત દેવવિમાન સમા
મહીં વહતા હતા બળરામ;
જાણે જળધૂમનું જહાજ.
ચાપવિશાળા વ્હામ ભરી-ભરીને
ઉછળતા ધનુષ્ય પેરે
માપતા હતા સાગરપટને.
સઢ વીંધતો'તો જળપગથારને.
ઉરવાસી વસ્તુ કો શોધવાને,
આયુષ્યમાં ખોયેલું કો પામવાને
પુરુષાર્થના પરાક્રમ કો ખેડવાને
સ્હામી છાતીએ ગયા સાગરસ્હામે;
તે ગયા-ગયા-અગમ્યને પન્થે ગયા;
જાણે સાગર દેવ ગયા સાગરમાં
મુદ્રા હતી મહારુદ્રની;
જંગની, જયની, ખડકની;
જાણે હિમાલયનું શિખર.
મોર પીંછા ઉતારે એમ-
સૂર્ય કિરણાવલિ ઉતારે,
બિમ્બ ડૂબે, બિમ્બછાયા ડૂબે,
ધીરે ધીરે ને જગગંભીરતાથી,
એમ બળભદ્ર ગયા જળ પાછળ.'' ('દ્વારિકાપ્રલય', પૃ. ૭૧-૭૨)

અહીં વ્યુત્ક્રમથી, ક્રિયારૂપો, સંયોજકોના લોપથી જે વાક્યાવલિની ભાત ઊભી થઈ છે તે સમગ્ર નિરૂપણને ભાવવાહી બનાવે છે.

મહાકાવ્યના પ્રસંગના કથનમાં, વર્ણનમાં એક પ્રકારની ઉદાત્તતાનો આભાસ ઊભો કરવાની કવિની સતત નેમ રહેતી હોય છે. શૈલીની અને નિરૂપણની કેટલીક પ્રયુક્તિઓથી

આ ઉદાત્તતાનો આભાસ ઊભો થાય છે. 'કુરુક્ષેત્ર'માં શૈલીની બે લાક્ષણિકતાઓને કવિએ કામે લગાડી છે. અપદ્યાગદ્યમાં વાગ્મિતા સારી પેઠે રહેલી છે અને વાગ્મિતાના કેટલાક અંશો હંમેશાં મહાકાવ્યની શૈલીમાં આવો ઉચ્ચતાનો આભાસ જન્માવવા માટે અનુકૂળ હોય છે. મિલ્ટનના 'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ'માં વાગ્મિતાનો આ રીતે ઉપયોગ થયો છે. 'કુરુક્ષેત્ર' માં વાગ્મિતામાંથી આવેલી જ બે પ્રયુક્તિઓ ઉચ્ચતાનો આભાસ ઊભો કરવા કામે લાગે છે. એક છે ઉચ્ચતા આભાસી પદાવલિ અને બીજી અલંકારોમાં અત્યુક્તિ.

'કુરુક્ષેત્ર'માં ઉચ્ચતાનો આભાસ જન્માવવા માટે કવિ 'કાળ', 'પ્રચંડ', 'અગમ્ય', 'યુગ', 'મહા', 'આત્મા', 'પ્રારબ્ધ', પુણ્ય', 'ગેબ', 'ભવ્ય', 'જીવન', અઘોર', 'દેવ', 'પાપ' વગેરે જેવા કેટલાક શબ્દો વખતોવખત વાપરે છે. આ શબ્દો સામાન્ય રીતે બીજા કોઈ શબ્દ સાથે જોડાઈ સામાસિક શબ્દ બનાવી લેતા હોય એ રીતે વિશેષ પ્રયોજાય છે. થોડાંક દૃષ્ટાંતોથી સ્પષ્ટ કરીએ.

૧ "ગગનગોરમ્ભેથી મેઘખંડ ઊતરે એમ
મેઘપગલીએ મહાલતા **મહા**નુભાવ
મેઘશ્યામ કૃષ્ણચંદ્ર પધાર્યા પાંડવસભામાં" (પૃ. ૧૮–૩)

૨ "**કાળ**મીઢની વજ્રઢાલને ઢોળાતે છાયડે
કાળની **કાળ**વહી વાંચતા
કાળજ્યોતિષીઓ વિરમતા હતા.
આસપાસ **કાળ**ના પરપોટાઓ
પ્રગટતા, પ્રફુલ્લતા, ને ફૂલતાં." (પૃ. ૧૫–૩)

૩ "કુરુક્ષેત્રની વિધાત્રીઓ સમી ગાતી
પુણ્યમૂર્તિ પાંડવવીરાંગનાઓ
પ્રારબ્ધને પગલે ત્યાં પધારી.
દુ:ખમૂર્તિ કુલમાતા કુન્તાજીએ
યુગ યુગથી ગોત્રપૂજ્ય રણસ્થંભને પૂજ્યો.
વીરત્વનેત્રાં કૃષ્ણવીરી સુભદ્રાએ
રણસ્થંભને ખોળે મસ્તક મૂક્યું.
પછી **વિધિ**બાલાને પગલે પધાર્યાં
ભરતગોત્રના **મહા**રાણીજી દ્રૌપદીજી." (પૃ. ૯–૪)

૪ "**ગંભીર**મુખ દિશાઓ ઢળેલી હતી.
મહીં રૂધિરરંગી સાથિયા પૂરેલા હતા.
બ્રહ્માંડનયન સરિખડી પ્રાચી દિશા
પ્રચંડપૂર શેડોનાં **મહા**બાણ ઉછાળતી.'' (પૃ. ૫–૪)

૫ "સૂર્યમંડલમાં સૂર્ય ઘડીક થંભે
એમ પ્રભાકિરણોસ્ફૂરન્તા પિતામહ
યોધમંડળ વચ્ચે અંજલિ કરી ઊભા.
સુદર્શન ઉગામેલું જ હતું.
સૂર્યદેવનું રશ્મિમંડળ સુદર્શને ઊતરી વિરાજતું." (પૃ. ૬૯–૫)

ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોમાં મોટા અક્ષરે છાપેલા શબ્દોને મૂકવા પાછળનું વલણ ઉચ્ચતાનો આભાસ ઊભો કરવાનું હોય એમ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

'મહારાણીજી' 'મહાબાણ' 'મહાનુભાવ' શબ્દોમાં 'મહા' વિશેષણ કે 'કાળવહી' 'કાળજ્યોતિષીઓ'માં 'કાળ' વિશેષણ વગેરેમાં એ જોઈ શકાય. બહુવચનને વ્યકત કરતા 'ઓ' પ્રત્યયને બદલે કવિ બહુત્વવાચક શબ્દ 'મંડળ' વાપરે છે. એટલે 'રશ્મિઓ' 'યોદ્ધાઓ' એમ નહીં, 'યોધમંડળ', 'રશ્મિમંડળ' એવા શબ્દો કવિએ વાપર્યા.

ઉચ્ચતાનો આભાસ ઊભો કરવા માટે શૈલીની બીજી લાક્ષણિકતા તે અલંકારોમાં અત્યુકિત. અતિશયોકિત એ આમ તો અલંકારોના પાયામાં છે; પણ જ્યારે એ અતિશયોકિતની માત્રા વધુ પડતી બને ત્યારે એ અર્થને ઘેરા રંગે કે ઉચ્ચતાના આભાસથી રંગવામાં મદદરૂપ બને છે. નીચેની પંકિતઓમાં અલંકારો જોઈએ :

૧ "હિમાદ્રિશિખરેથી ગંગાધોધ પડે
એવો શબ્દઘોષ ગડગડતો." (પૃ. ૬૭–૫)

૨ "જાણે ધરતીનું હૈયું ફાટતું હોય,
જાણે આભના કટકા વરસતા હોય,
એવો હતો અઢાર ક્ષોણીનો એ હૈયાઉચ્ચાર." (પૃ. ૩૨–૪)

૩ "સાગરમાંનો અમૃતકુંભ દેવમંડળે પધારે
એમ કૃષ્ણદેવ પાંડવસભામાં પધાર્યા." (પૃ. ૨૧–૨)

૪ "પછી ગદાયુદ્ધ મંડાણું.
ગ્રહ ગ્રહને અથડાય એમ
ગદાઓ અથડાવી ને વાયુ ગાજતો.
ધરતી માટે વિધવિધનાં મંડળ રચાયાં.
પરસ્પરને હાથીઓ સૂંઢ સપાટે
કે શૈલશિખરો શિલાઓ વરસાવે
એવા ગદાના ઘાવ પડતા." (પૃ. ૨૩–૧૦)

ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોમાં વર્ણ્યવિષયને જે અલંકારોથી કવિ વર્ણવે છે એમાં વર્ણ્ય–વિષયને વધુ મૂર્ત બનાવવાને બદલે ઊંચી ભૂમિકા પર મૂકવાની વૃત્તિ વિશેષ લાગે.

એ ઉપમાનોથી આવતી ઉત્કટતા આભાસી ઉચ્ચતાને લીધે આવતી ઉત્કટતા છે. કૃષ્ણના મુખમાંથી નીકળતા શબ્દના પ્રવાહને હિમાદ્રિના શિખર પરથી પડતા ગંગાના ઘોઘ સાથે સરખાવવો, અઢાર ક્ષોણી સૈન્યના અવાજને આભના કટકા વરસવાના અવાજ સાથે સરખાવવો, કૃષ્ણના પાંડવોની સભામાં થતા આગમનને દેવમંડળે પધારતા સાગરના અમૃતકુંભ સાથે સરખાવવું કે ભીમ અને દુર્યોધનની ગદાઓના અથડાવાને ગ્રહોના અથડાવા સાથે સરખાવવું એ બધામાં અનુભવજન્ય ચિત્રાત્મકતામાંથી જન્મતી સ્વાભાવિકતા અને તેને અનુરૂપ ઉત્કટતા નથી, પરંતુ કાલ્પનિક ચિત્રાત્મકતામાંથી જન્મતી ઉત્કટતા છે.

સંસ્કૃત તત્સમ પદાવલિ, સામાસિક શબ્દો એ નાટકના સંવાદોને કૃત્રિમ બનાવતી અપદ્યાગદ્યશૈલીની લાક્ષણિકતાઓ મહાકાવ્યની શૈલીમાં ગુણરૂપ વિશેષ બને છે. સમગ્ર વાતાવરણને એક ગંભીર અને ઉચ્ચ ભૂમિકા પર મૂકવામાં આ બે લાક્ષણિકતાઓ પણ ઉપયોગી બને છે. એને કોઈ દૃષ્ટાંતથી સ્પષ્ટ કરવાનો વિશેષ અર્થ નથી કારણકે એ સમગ્ર રીતે અનુભવવાની વસ્તુ છે.

શૈલીની લાક્ષણિકતાઓ 'કુરુક્ષેત્ર'ના વાતાવરણને ઊંચી ભૂમિકા પર મૂકવામાં મદદરૂપ બને છે તેમ કવિ નિરૂપણની પણ કેટલીક પ્રયુક્તિઓથી સમગ્ર વાતાવરણને ઉચ્ચતાના આભાસથી ભરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એમાં એક નોંધપાત્ર પ્રયુક્તિ છે પાત્રોના વર્તનની. એક દૃષ્ટાંત જોઈએ. આવતા યુગપલટાને કૃષ્ણ પારખે છે એનું નિરૂપણ કવિ આમ કરે છે:

"એણે ગહન દિશાઓ જોઈ,
એણે ઉછળતો મહાસાગર નિહાળ્યો,
એણે આંખડીથી આભ માપ્યાં,
એણે અન્તરનાં અજવાળાં ઓળખ્યાં." (પૃ. ૩૪–૧)

અહીં 'ગહન' શબ્દમાંથી ઊભા થતા ભાવને બાદ કરતાં ઉચ્ચતાનો ભાવ કૃષ્ણનાં દિશાઓને જોવી, મહાસાગરને નિહાળવો, આભને માપવો, અન્તરનાં અજવાળાં ઓળખવાં એ બધાં વર્તનમાંથી વિશેષ તો ઊપસે છે.

આમ અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ મહાકાવ્યમાં વિઘ્નરૂપ બની રહે એવી નથી અને તો પણ 'કુરુક્ષેત્ર'માં અપદ્યાગદ્યશૈલી એની નિકૃષ્ટ કક્ષાએ પહોંચી છે એ સુન્દરમના મંતવ્યમાં ઘણું તથ્ય છે એનું શું કારણ? એનું મુખ્ય કારણ એ જ લાગે છે કે અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતાઓમાં રહેલી અભિવ્યક્તિની ક્ષમતાને જે સૂઝપૂર્વક કવિએ કામે લગાડવી જોઈએ તે લગાડી શકાઈ નથી. એને લીધે જે તત્ત્વો કાર્યસાધક બને તે બધા દોષરૂપ બનીને ઉપર તરી આવે છે. એ સિવાય કવિની

પોતાની નિરૂપણશક્તિની કેટલીક મર્યાદાઓ પણ 'કુરુક્ષેત્ર'ને આસ્વાદ્ય બનાવવામાં વિઘ્નરૂપ બને છે. આ બન્ને વસ્તુઓ હવે આપણે વિચારીએ.

અલંકારો પ્રયોજવાની બાબતમાં કેટલાક ગંભીર દોષો 'કુરુક્ષેત્ર' માં જોવા મળે છે.

એકનાં એક ઉપમાનો કવિ વખતોવખત વાપરી ન સહી શકાય એવો કંટાળો ઉપજાવે છે. જેમકે પુરૂષ કે સ્ત્રીની બહાદુરી વર્ણવવા માટે એમને 'સિંહ' ને સિંહણ' સાથે ખૂબ સરખાવે છે. થોડાંક દૃષ્ટાંતો જોઈએ :

૧ "એ હતું સિંહોનું સરોવર.
ઉપાલવ્યને રણઓવારે ત્યહાં
મળી હતી પાંડવોની મન્ત્રસભા.
સિંહબાળને પગલે સહુ આવતા,
સિંહ સમા વિરાસને સહુ બેસતા".

૨ "સિંહણ ગાજે એમ દ્રૌપદીજી ગાજ્યાં".

૩ "તટસ્થતાની પ્રતિમા સમા હળધર એમ
યુધ્ધભૂમિમાંથી સિંહ પગલે ચાલી નીકળ્યા".

૪ "વનકેસરીના વનહુંકાર સમી
ત્યહાં થઈ બે સિંહગર્જનાઓ".

૫ "સિંહો શોણિત પીએ છે એમ
યોધરાજાએ પીધા વીરત્વના ઘૂંટ."

૬ "વનઝુંડોમાંથી વનકેસરિ વિચરે,
એવો એકલક્ષ્ય ને કૃતનિશ્ચય (અર્જુન)"

૭ "સિંહવાહિની મહાદેવી !
સંરક્ષજે, ને અર્પજે સિંહનું બળ;"

૮ "ગુફામાં હો તે સિંહ આવજો."
શ્રીકૃષ્ણે હાકલ પાડી :"

૯ "કુન્તિપુત્ર ! સિંહણના કુમાર !
સિંહને સિંહબાલ ગેલ કરે એમ
રમત રમતાં અર્ધચન્દ્ર મૂક્યું." (અભિમન્યુએ ભીષ્મ પર)

૧૦ "સિંહ બાલના ગેલ જોઈ સિંહરાજ હસે
એમ પિતામહ હસ્યા."

એ ઉપમાનોથી આવતી ઉત્કટતા આભાસી ઉચ્ચતાને લીધે આવતી ઉત્કટતા છે. કૃષ્ણના મુખમાંથી નીકળતા શબ્દના પ્રવાહને હિમાદ્રિના શિખર પરથી પડતા ગંગાના ધોધ સાથે સરખાવવો, અઢાર ક્ષોણી સૈન્યના અવાજને આભના કટકા વરસવાના અવાજ સાથે સરખાવવો, કૃષ્ણના પાંડવોની સભામાં થતા આગમનને દેવમંડળે પધારતા સાગરના અમૃતકુંભ સાથે સરખાવવું કે ભીમ અને દુર્યોધનની ગદાઓના અથડાવાને ગ્રહોના અથડાવા સાથે સરખાવવું એ બધામાં અનુભવજન્ય ચિત્રાત્મકતામાંથી જન્મતી સ્વાભાવિકતા અને તેને અનુરૂપ ઉત્કટતા નથી, પરંતુ કાલ્પનિક ચિત્રાત્મકતામાંથી જન્મતી ઉત્કટતા છે.

સંસ્કૃત તત્સમ પદાવલિ, સામાસિક શબ્દો એ નાટકના સંવાદોને કૃત્રિમ બનાવતી અપદ્યાગદ્યશૈલીની લાક્ષણિકતાઓ મહાકાવ્યની શૈલીમાં ગુણરૂપ વિશેષ બને છે. સમગ્ર વાતાવરણને એક ગંભીર અને ઉચ્ચ ભૂમિકા પર મૂકવામાં આ બે લાક્ષણિકતાઓ પણ ઉપયોગી બને છે. એને કોઈ દૃષ્ટાંતથી સ્પષ્ટ કરવાનો વિશેષ અર્થ નથી કારણકે એ સમગ્ર રીતે અનુભવવાની વસ્તુ છે.

શૈલીની લાક્ષણિકતાઓ 'કુરુક્ષેત્ર'ના વાતાવરણને ઊંચી ભૂમિકા પર મૂકવામાં મદદરૂપ બને છે તેમ કવિ નિરૂપણની પણ કેટલીક પ્રયુક્તિઓથી સમગ્ર વાતાવરણને ઉચ્ચતાના આભાસથી ભરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એમાં એક નોંધપાત્ર પ્રયુક્તિ છે પાત્રોના વર્તનની. એક દૃષ્ટાંત જોઈએ. આવતા યુગપલટાને કૃષ્ણ પારખે છે એનું નિરૂપણ કવિ આમ કરે છે :

> "એણે ગહન દિશાઓ જોઈ,
> એણે ઉછળતો મહાસાગર નિહાળ્યો,
> એણે આંખડીથી આભ માપ્યાં,
> એણે અન્તરનાં અજવાળાં ઓળખ્યાં." (પૃ. ૩૪–૧)

અહીં 'ગહન' શબ્દમાંથી ઊભા થતા ભાવને બાદ કરતાં ઉચ્ચતાનો ભાવ કૃષ્ણનાં દિશાઓને જોવી, મહાસાગરને નિહાળવો, આભને માપવો, અન્તરનાં અજવાળાં ઓળખવાં એ બધાં વર્તનમાંથી વિશેષ તો ઊપસે છે.

આમ અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ મહાકાવ્યમાં વિઘ્નરૂપ બની રહે એવી નથી અને તો પણ 'કુરુક્ષેત્ર'માં અપદ્યાગદ્યશૈલી એની નિકૃષ્ટ કક્ષાએ પહોંચી છે એ સુન્દરમના મંતવ્યમાં ઘણું તથ્ય છે એનું શું કારણ? એનું મુખ્ય કારણ એ જ લાગે છે કે અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતાઓમાં રહેલી અભિવ્યક્તિની ક્ષમતાને જે સૂઝપૂર્વક કવિએ કામે લગાડવી જોઈએ તે લગાડી શકાઈ નથી. એને લીધે જે તત્ત્વો કાર્યસાધક બને તે બધા દોષરૂપ બનીને ઉપર તરી આવે છે. એ સિવાય કવિની

પોતાની નિરૂપણશકિતની કેટલીક મર્યાદાઓ પણ 'કુરુક્ષેત્ર'ને આસ્વાદ્ય બનાવવામાં વિઘ્નરૂપ બને છે. આ બન્ને વસ્તુઓ હવે આપણે વિચારીએ.

અલંકારો પ્રયોજવાની બાબતમાં કેટલાક ગંભીર દોષો 'કુરુક્ષેત્ર' માં જોવા મળે છે.

એકનાં એક ઉપમાનો કવિ વખતોવખત વાપરી ન સહી શકાય એવો કંટાળો ઉપજાવે છે. જેમકે પુરુષ કે સ્ત્રીની બહાદુરી વર્ણવવા માટે એમને 'સિંહ' ને સિંહણ' સાથે ખૂબ સરખાવે છે. થોડાંક દૃષ્ટાંતો જોઈએ :

૧ "એ હતું સિંહોનું સરોવર.
ઉપાલવ્યને રણઓવારે ત્યહાં
મળી હતી પાંડવોની મન્ત્રસભા.
સિંહબાળને પગલે સહુ આવતા,
સિંહ સમા વિરાસને સહુ બેસતા".

૨ "સિંહણ ગાજે એમ દ્રૌપદીજી ગાજયાં".

૩ "તટસ્થતાની પ્રતિમા સમા હળધર એમ
યુધ્ધભૂમિમાંથી સિંહ પગલે ચાલી નીકળ્યા".

૪ "વનકેસરીના વનહુંકાર સમી
ત્યહાં થઈ બે સિંહગર્જનાઓ".

૫ "સિંહો શોણિત પીએ છે એમ
ગોધરાજાએ પીધા વીરત્વના ઘૂંટ."

૬ "વનઝુંડોમાંથી વનકેસરિ વિચરે,
એવો એકલક્ષ્ય ને કૃતનિશ્ચય (અર્જુન)"

૭ "સિંહવાહિની મહાદેવી !
સંરક્ષજે, ને અર્પજે સિંહનું બળ;"

૮ "ગુફામાં હો તે સિંહ આવજો."
શ્રીકૃષ્ણે હાકલ પાડી :"

૯ "કુન્તિપુત્ર ! સિંહણના કુમાર !
સિંહને સિંહબાલ ગેલ કરે એમ
રમત રમતાં અર્ધચન્દ્ર મૂક્યું." (અભિમન્યુએ ભીષ્મ પર)

૧૦ "સિંહ બાલના ગેલ જોઈ સિંહરાજ હસે
એમ પિતામહ હસ્યા."

આ તો થોડાંક જ દૃષ્ટાંતો છે. બાર કાંડમાં આ ઉપમાન કેટલીયે વખત આવ્યું છે. આ એક જ ઉપમાનનું પુનરાવર્તન નહીં, એવાં બીજાં ઘણાં ઉપમાન પુનરાવર્તિત થયાં કરે છે. જેમકે સૂર્ય, અંધકાર, વીજળી, સાગર, ગુફા, વાયુ, મોજાં, વગેરે. આ બધાં એવાં ઉપમાનો છે.

ઉપર જોયાં તે ઉપમાનો અને તે સિવાય બીજાં જે ઉપમાનો અલંકારોમાં પ્રયોજાયેલાં જોવા મળે છે તે બધાં લગભગ રૂઢ ઉપમાનો છે. કવિએ પોતાની બીજી કૃતિઓમાં એમને ઘણી વખત વાપર્યાં હોય એમ બને અને વધુ તો સમગ્ર ભારતીય સાહિત્યની લાંબી પરંપરામાં વપરાઇ વપરાઈને પોતાની અર્થ અને ભાવને વ્યકત કરવાની વેધકતા લગભગ ગુમાવી બેઠાં હોય એવાં જ ઉપમાનો કવિએ 'કુરુક્ષેત્ર'માં વાપર્યાં છે. એવાં રૂઢ ઉપમાનોથી કવિ ચલાવે છે તો પણ કેટલીક જગ્યાએ વર્ણનને ઉત્કટ બનાવવામાં એ મદદરૂપ બનતાં હોય એવું અનુભવાય છે. જેમકે પાંડવસેનામાં ધૂસી ખૂબ ઉન્મત્ત બની યુદ્ધ કરતા ભીષ્મનું વર્ણન કવિએ આમ કર્યું છે :

> "પિતામહ પેઠા પાંડવસેનામાં,
> જાણે ધૂમણે ચ્હડયો
> મહાસરોવરમાં મહામગરમચ્છ:
> ઝપાટતો, પુચ્છ પછાડતો,
> કચરતો, કોળિયા કરતો,
> જળપગથારને ડહોળતો ખળભળાવતો". (પૃ. ૪૧-૬)

અહીં યુદ્ધ કરતા ભીષ્મને મગરમચ્છની સાથે કવિએ સરખાવી મગરની ઝપાટતો, પુચ્છ પછાડતો, એ ક્રિયાઓનું વર્ણન કરી સમગ્ર ચિત્ર વધુ સ્પષ્ટ કર્યું છે. એટલે એ કંઇક અસર કરે છે. અલબત્ત એમાં ઝાઝું વૈચિત્ર્ય નથી. અઢાર દિવસના યુદ્ધ પછી સૂનકાર લાગતા રણમેદાનને કવિએ આમ વર્ણવ્યું છે:

> "પંખી સૂના આભ શું રણ ઉજજડ ઉભું."

અહીં રણની ઉજ્જડ ને ભયાનક શાંતિનું ચિત્ર ઠીક ઊપસ્યું છે. પણ આવાં દૃષ્ટાંતો બહુ ઓછાં મળે. રૂઢ ઉપમાનોથી જ કામ લેવાનું વલણ વધારે દેખાય. દૃષ્ટાંત તરીકે કુરુક્ષેત્રના મેદાનની રાત્રિની ભયાનકતાનું કવિ આમ વર્ણન કરે છે :

> "અન્ધારપ્રહારોમાં રૂદ્રરૂપ ધરતું કુરુક્ષેત્ર.
> જાણે અંધકારનો દરિયો.
> રુદન કરતાં'તાં ત્યહાં શિયાળવાં.
> રુધિરની વહતી'તી ત્યહાં નદીઓ.
> ને રણચીતરામણ ચીતરતી ધરતીહૈયે.

શિયાળડીઓ કરડતી યોધઅંગોને,
ભૂંડણીઓ ચાટતી યોધમુગટોને,
નાગણીઓ ઝૂલતી યોધઅંગુલિએથી;
હૈયાવાટે મણિધર માંડતો ફણાઓ." (પૃ. ૧૩–૮)

રણમેદાનની ભયાનકતા ઉપસાવવા અહીં મૂકાયેલાં એકેએક ઉપમાનો પ્રચલિત છે અને વપરાઇં વપરાઈને લપટાં પડી ગયાં છે. રણમેદાનની ભયાનકતા ઉપસાવવા શિયાળડીઓ, ભૂંડણીઓ ને નાગણીઓને ઘૂમતી બતાવી છે એ બધાં તત્ત્વો પણ પ્રમાણમાં રૂઢ છે. એમાંથી ઊપસતું ચિત્ર કોઈ નવા અનુભવમાંથી કલ્પનાને પસાર નથી કરતું.

આ અલંકારોમાં ઇન્દ્રિયગમ્યતા પણ ઓછી છે. ઈન્દ્રિયગમ્યતામાં જો કંઈકે અનુભવ થતો હોય તો તે ચક્ષુગ્રાહ્યતાનો. જેમકે પહેલાં એક દૃષ્ટાંત આપણે જોયું. બીજાં એવાં ચક્ષુગ્રાહ્ય અલંકારોના નમૂના જોઈએ :

કૌરવો અને પાંડવોની સેનાઓ એકમેક સાથે અથડાઈ એને કવિ આમ વર્ણવે છે :

"સાતપૂડાની મહાકાય પર્વતાવલિઓ
સ્હામસ્હામી સંચરે એમ
મહાસૈન્યદુર્ગ સ્હામસ્હામા ભટકાયા." (પૃ. ૩૧–૪)

પછી વર્ણનને બીજા અલંકારથી ચક્ષુગ્રાહ્યની સાથે શ્રુતિગ્રાહ્ય બનાવે છે :

"પુણ્યપાજ રામસેતુ સમીપે
સ્હામસ્હામા પૂર પછડાય છે એમ
રણદેવતા શા રણસ્થંભ સમીપે
અઢાર ક્ષોણી મહાસેનાઓ અથડાઈ,
જાણે મહાસાગર પરસ્પર પછડાયા." (પૃ. ૩૨–૪)

ભીષ્મપિતામહના યુદ્ધમાં થયેલા પ્રચંડ ધસારાને ખાળવા અભિમન્યુ વચ્ચે આવે છે એ ક્રિયાને કવિ આમ આલેખે છે :

"આડો રથ નાંખ્યો અભિમન્યુએ;
જાણે ખડક પડયો પાણીપૂરમાં." (પૃ. ૪૧–૬)

અભિમન્યુ કૌરવોના સૈન્યમાં પ્રવેશ કરે છે એનાથી ફેલાતી વિનાશકતાને કવિ આમ વર્ણવે છે :

"કૌરવ મહાસેનામાં પાર્થકુમાર પેઠો.
એ જાણે વાવાઝોડું પેઠું મહાવનમાં." (પૃ. ૪૧–૭)

ચક્ષુગ્રાહ્યતા સિવાય બીજી ઈન્દ્રિયગમ્યતા 'કુરુક્ષેત્ર'ના અલંકારોમાં નહિવત છે. અને ચક્ષુગ્રાહ્યતાનું પ્રમાણ પણ ખૂબ ઓછું છે. અને એમાંયે પાછી જે ચક્ષુગ્રાહ્યતા છે એ કંઈ સાવ મૌલિક કે અનુપમ નથી. સંસ્કૃત અને મધ્યકાલીન કવિઓએ એ ઠીક ઠીક ખરચી નાખી છે. તો પણ એટલું કહી શકાય કે આવાં આવાં કલ્પનોથી 'કુરુક્ષેત્ર'ના અલંકારો સમૃદ્ધ હોત તોય 'કુરુક્ષેત્ર'નું વાચન જે અરુચિકર લાગે છે તે ન લાગત.

પરંતુ 'કુરુક્ષેત્ર' વાંચતા અરુચિ ઉત્પન્ન થાય છે. એમાં મુખ્યત્વે અલંકારોની પ્રચુરતા કારણભૂત છે. ઉપર જોયા તે અલંકારો તો 'કુરુક્ષેત્ર' ના પ્રમાણમાં ઠીક ઠીક સમૃદ્ધ કહી શકાય એવા અલંકારો છે. બાકી તો એ અલંકારસૃષ્ટિમાં જોવા મળે છે. એકનાં એક ઉપમાનોની પુનરાવૃત્તિ, ઉપમાનોની રૂઢતા, ઉપમાન ઉપમેયનું અનૌચિત્ય, ઉપમાનોથી વ્યક્ત થતા અર્થની અસ્પષ્ટતા અને સમગ્રતાનો અભાવ. એકના એક ઉપમાનોની રૂઢતા તો આપણે પહેલાં જોઈ. એ સિવાયની બીજી મર્યાદાઓ જોઈએ.

આ અલંકારોમાં સાવ સામાન્ય વસ્તુને અલંકૃત કરવાની ટેવ ઘણી જોવા મળે છે. જેમકે ત્રિગર્તો સાથેના યુદ્ધનું આહ્વાન આપવા આવેલા દૂતનું આહ્વાન સાંભળી પાંડવોની સભામાં શું અસર થઈ તે કવિ આમ વર્ણવે છે :

> "સળગતું આહ્વાનત્રિશૂળ
> યોધરાજે નાંખ્યું વીરસભામાં;
> જાણે બળબળતો તારો પડ્યો." (પૃ. ૨૭-૭)

આહ્વાનને 'સળગતું ત્રિશૂળ' કહેવું અને પછી જાણે 'બળબળતો તારો પડયો' એમ કહેવું એ નિષ્પ્રયોજન છે. માત્ર આપણે પહેલાં જોઈ ગયા તેમ ઉચ્ચ આભાસ ઊભો કરવા માટે કવિ આવી સામાન્ય વાતને અલંકૃત કરે છે.

દરેક વસ્તુને અલંકૃત કરવા જતાં ઘણી વખત અનુચિત અલંકારો કવિ પ્રયોજી બેસે છે. જેમકે

> "ગુફામાંથી ઝરણાં નિર્ઝરે એમ
> સેનાનીઓ નિર્ઝર્યાં શિબિરગુફાઓમાંથી." (પૃ. ૩૩-૭)

શિબિરોને ગુફાઓ કહેવી એમાં તો થોડુંયે ઓચિત્ય માનીએ, પણ બહાર આવતા યોધ્ધાઓને નિર્ઝરતા ઝરણાં કહેવામાં શું ઔચિત્ય ? એજ પ્રમાણે નીચેની પંક્તિ જોઈએ :

> "ત્યહાં કૌરવનાથ બોલ્યા બોલ :
> જાણે સરિતાના પૂર ગાજ્યાં" (પૃ. ૫૬-૬)

દુર્યોધનના બોલને સરિતાનાં પુર કહેવાનો શું અર્થ ? એ જ પ્રમાણે બીજો

અલંકાર :

"સિંહની પાછળ સિંહ કૂદે
એમ કૃષ્ણ પાછળ પાર્થ કુદ્યો." (પૃ. ૬૮–૫)

કૃષ્ણ અને અર્જુનના વીરત્વને બતાવવા તેમને સિંહ કહે તો હજુએ સમજી શકાય. પરંતુ સિંહની પાછળ સિંહ કૂદે એમ અર્જુન કૂદ્યો. અહીં સિંહના કૂદવાની ક્રિયા સાથે અર્જુનના કૂદવાની ક્રિયા સરખાવવામાં કોઇ ઔચિત્ય નથી. ઊલટું સમગ્ર ઉપમા હાસ્યાસ્પદ બને છે. આવાં ઘણાં દષ્ટાંતો 'કુરુક્ષેત્ર'માંથી બતાવી શકાય.

કવિ અલંકાર પ્રયોજતો હોય પરંતુ એમાંથી સમગ્ર કોઇ ચિત્ર જ ન ઊપસે. આમ બને છે અલંકારોની અસ્પષ્ટતાને લીધે. એ માટે મહાસુદર્શનનુ કવિએ જે વર્ણન કર્યુ છે તે જોઈએ.

'કુરુક્ષેત્ર'ની એક કંદરામાંના બ્રહ્મકુંડમાંથી મહાસુદર્શન બહાર આવે છે:

"ને બ્રહ્મકુંડના પાતાળ ફાટયાં.
વનરાજીની પાછળ ગિરિશૃંગો દેખાય,
મેઘમાળાની પાછળ આભકાગરા ઝંખાય,
આયુષ્યની પાછળ મૃત્યુનાં કરવત નિરખાય,
એવી કો ગેબની કરવતકાંગરી,
વિધાતાના ત્રિશૂળમંડળ સરિખડી,
બ્રહ્મકુંડના જલઉછંગે ઉછળતી આવી.
પ્રાગટયની પહેલી પળે ભાસ્યું કે
પૃથ્વી પુષ્પને જાણે પાંખડીઓ પ્રગટી.
પછી જાણે જલકયારીમાં ખડગ ઊગ્યાં.
પછી જાણે સાગરના જલકોટ મંડાયા.
પછી જાણ તાડવનના ધૂનન ધૂણ્યાં.
અને પછી – પછીની યે પછી, ને પછી
ઇન્દ્રની બાણફણાઓના વજ્રકાંગરા,
સન્મુખ અન્તરિક્ષ માટે મંડાયા.
યજ્ઞકુંડ જ્વાલામંડળ ઉછાળે એમ
અગ્નિકુંડના જ્વાલાઉછાળતા અર્ધવર્તુલે
મહદવકાશને ભરી દીધું.
દિગ્પાળોની દન્તુડીઓ સમી,
મહાકાળની જિહ્વાઓ સરિખડી,

એ ગેબચક્રની વજ્રદન્તુડીઓ
અન્તરિક્ષમાં આંકડા આલેખતી ઊભી". (પૃ. ૩૪-૧૨)

અહીં આયુષ્યની પાછળ મૃત્યુના કરવત દેખાય એવું મહાસુદર્શન બ્રહ્મકુંડના જળમાં દેખાયું. પછી એની દંતુડીઓને વિધાતાના ત્રિશૂળમંડળની દંતુડીઓ સાથે સરખાવવી એમાં કોઈ સ્પષ્ટતા નથી થતી. ત્યાર પછી મહાસુદર્શનના બહાર આવવાથી બ્રહ્મકુંડનું પાણી સળવળી ઊઠયું એ જાણે સાગરના જલકોટ મંડાયા, તાડવન ધૂણી ઊઠયું એ બધું અને ત્યારપછીનું વર્ણન પણ બિલકુલ અસ્પષ્ટ છે. મહાસુદર્શન વિશેનો આપણો ખ્યાલ મૂર્ત કે કોઈ વિશિષ્ટ સંસ્કારોથી ભરાઈ જતો નથી. ઉપમાનોની અસ્પષ્ટતા ને અમૂર્તતાને લીધે આ બની શકયું નથી એ હકીકત છે. ઊલટું આવાં ધૂંધળાં ઉપમાનો સમગ્ર વર્ણનને પણ ધૂંધળું બનાવી દે છે.

ઉપરના દૃષ્ટાંતમાં બીજું એ પણ જોઈ શકાશે કે અલંકારો પ્રયોજતી વખતે એકથી વધુ ઉપમાનો જયારે વર્ણ્યવિષય માટે વપરાયાં હોય ત્યારે એ બધાંમાં કોઈ એકરૂપતા કે સંવાદ જોવા નહીં મળે. એનાથી આખું એક સંકુલ ચિત્ર કલ્પનામાં બંધાતું પણ આપણે અનુભવી શકતા નથી. એ વસ્તુ બતાવે છે કે કોઈપણ વસ્તુનું વર્ણન કરતી વખતે કવિના ચિત્તમાં એનું કોઈ સ્પષ્ટ ને સંકુલ ચિત્ર ઊપસ્યું હોતું નથી. આખા ચિત્રનું ફોકસીંગ થતું હોય અને સમગ્ર વિગતો એમાંથી ફૂટતી હોય એવો અનુભવ 'કુરુક્ષેત્ર'ના કોઈ પ્રસંગ કે વસ્તુના વર્ણનમાં નહીં થાય. વધુ પડતા અલંકારોથી વકતવ્ય ગૂંચવાઈ જાય, અવિશદ બની જાય એવું પણ ઉપરના દૃષ્ટાંતમાંથી દેખાશે.

આ બધા ઉપરથી એમ કહી શકાય કે અપદ્યાગદ્યમાં અલંકારો કવિના વકતવ્યને વધુ મૂર્ત, સંકુલ કે ઉત્કટ બનાવવા આવતા હોય, કવિની ઉત્કટ અનુભૂતિના પરિણામરૂપ ફૂટતા હોય એવો અનુભવ થવાને બદલે શૈલીને સામાન્ય સ્તરથી કંઈક જુદી ભૂમિકા પર મૂકવાના હેતુથી, કૉલરીજ જેને તરંગવૃત્તિ (*fancy*) કહે છે. એમાંથી જન્મેલા હોય એવા વિશેપ લાગે છે. કાવ્યમાં બહુ ઓછી જગ્યાએ એ એકરૂપ બનતાં હોય એમ અનુભવાય છે. એટલે ભાવઅભિવ્યકિતમાં મદદરૂપ બનવાને બદલે એમાં અવરોધક બનવાનું આ અલંકારો કાર્ય કરે છે.

'કુરુક્ષેત્ર' માં કથાનિરૂપણમાં કે પ્રસંગવર્ણનમાં વ્યંજનાનું તત્ત્વ કયાંય જોવા મળતું નથી. કેટલાંક વર્ણનોમાં અમુક ભાવ ઉપસાવવા કવિ કેટલાક શબ્દો ને અલંકારો વાપરે એનાથી ભાવ સ્પષ્ટ થઈ જતો હોય છતાં કવિ વાચ્યાર્થમાં એ ભાવને વ્યકત કરી દે.

જેમકે દ્રોણાચાર્યે મૃત્યુ પહેલાં રણભૂમિ પર જે રૌદ્રસ્વરૂપ ધારણ કર્યું તેને કવિ આમ વર્ણવે છે:

"ને આચાર્યદેવે માંડ્યુ મહાધમસાણ.
ઝંઝાવાત સમા ઝૂઝતા ને ઝઝૂમતા,
મહામેઘ સમા ગાજતાતા ગુરુદેવ." (પૃ. ૩૮–૮)

અહીં દ્રોણને ઝંઝાવાત સમા ઝૂઝતા અને મહામેઘ સમા ગાજતા, એમ કહી કવિ એમના રૌદ્રરૂપને પ્રત્યક્ષ કરી દે છે. પછી એ વિશેષ સ્ફૂટ કરવાની જરૂર નથી. છતાં કવિએ એ પછીની પંક્તિમાં સ્ફૂટ કર્યું :

"અતિઉગ્ર ધાર્યુંનું રુદ્રરૂપ દ્રોણગુરુએ." (પૃ. ૩૮–૮)

અઢારમા દિવસના યુદ્ધમાં મદ્રરાજ અને યુધિષ્ઠિર વચ્ચેના યુદ્ધનું વર્ણન કવિ આમ કરે છે:

"યુધિષ્ઠિરે શલ્યનું પરાક્રમ જોયું.
પૂરની સ્હામે પાળ ઊભે એમ
મહારથી સામે પ્રતિભટ્ટ થઈ ઊભા.
પછી ઘંટડીઓ પતાકાઓ મણિઓ જડેલી
સુવર્ણપંખાળી શકિત ઉગામી ને નાંખી :
જાણે અમેાઘ બ્રહ્મદંડ ઊતર્યો !
પૃથ્વીને આલિંગીને મદ્રરાજ પડ્યા." (પૃ. ૧૮–૧૦)

આ કથનમાં બીજી કોઈ ચમત્કૃતિ નથી. એમાં ઘટનાનું સીધું કથન છે. એટલુંયે હજી સમજી શકાય. પણ પછી કવિ વળી એક પંકિત ઉમેરે છે:

"અને મહાભયંકર અમર્યાદ યુદ્ધ ખેલાયું". (પૃ. ૧૯–૧૦)

અમર્યાદ અને મહાભયંકર યુદ્ધનેા અનુભવ થાય એવું કોઇ વર્ણન નહીં, પણ માત્ર વાચ્યાર્થમાં કથન !

નિરૂપણમાંથી અમુક અર્થ સૂચિત થતેા હેાય છતાં એને કવિ વાચ્યાર્થથી સ્પષ્ટ કરે છે. જેમકે

"ઇર્ષ્યાબળબળતા કૌરવસંઘે
ગગનને ત્યહારે બળબળતાં દીઠાં;
સાત્ત્વિકભાવી પાંડુકુમારેાએ
ગગનને ત્યહારે ઠરતાં દીઠાં." (પૃ. ૫૫–૩)

આ નિરૂપણમાં કૌરવેા અને પાંડવેાનું આસુરીપણું તથા દૈવીપણું કવિએ સૂચવ્યું છે. છતાં એ અર્થ પછી તરત કવિ સ્પષ્ટ કરે છે :

"આસુરીઓ આસુરભાવને પેખેપૂજે છે,
દૈવીઓ દેવભાવને પેખેપૂજે છે." (પૃ. ૫૫-૩)

ઓવાં બીજાં ઘણાં દૃષ્ટાંતો બતાવી શકાય.

શબ્દો, શબ્દગુચ્છો, વાકયોનું પુનરાવર્તન પણ 'કુરુક્ષેત્ર'માં સારી પેઠે જોવા મળે છે. ઉચ્ચતાનો આભાસ ઊભો કરવા વખતોવખત્ કેટલાક શબ્દો કવિ વાપરે છે એની નોંધ આપણે પહેલાં લીધી છે. એ સિવાય અમુક વર્ણન કરવા એકના એક શબ્દો કવિ કેવી રીતે પ્રયોજે છે તે થોડાંક દૃષ્ટાંતોથી જોઈએ.

પ્રારબ્ધ : "પ્રારબ્ધના મંત્રોચ્ચાર શો,
પ્રતિઘોષ પાડયો."
"પ્રારબ્ધ શાં અતલજલ મહાઆભમાં"
"જાણે પ્રારબ્ધપેખતા જગતે
ગ્રહણનો અન્ધારપછેડો ઓઢયો."
"પુણ્યમૂર્તિ પાંડવવીરાંગનાઓ
પ્રારબ્ધને પગલે ત્યહાં પધારી"
"બ્રહ્માંડગંભીરમૂર્તિ ઘનશ્યામ
પ્રારબ્ધને પગલે ડગ ભરતા".
"પિતામહ ! પ્રારબ્ધનાં પૂર
પાછાં વળતાં દીઠાં છે કદી ?"
'સત્યમ સત્યમ, પિતામહ
વાવેલું પ્રારબ્ધ જ વીણતાં હતા.
'પુરુપાર્થની અંગુલિએ વીણું છું હું તો
પ્રારબ્ધના વપરાયેલા નિર્માણમન્ત્રોને."

મસ્તકકુંભ : "કાળના કોળિયા સમા
મસ્તકકુંભ રગડી પડયા."
"ખડગ વીંઝયું પાંડવસેનાસ્વામીએ,
ને છેદ્યો ગુરુદેવનો મસ્તકકુંભ."
"મસ્તકકુંભ જઈ પડયો ત્યહાં પિતૃઉછંગ."
"મન્ત્ર ભણ્યા, ને અર્ધચન્દ્ર છોડયું દ્રોણાચાર્યે,
ને વિરાટ મસ્તકકુંભને મૂકયો લેઈ રથશિખરે."

આવા બીજા પણ ઘણા શબ્દો નોંધી શકાય. જેમકે

ઘેાડીલા, રથઘેાડીલા, રણઘેાડીલા, ગુરુઘેાડીલા; ગેારમ્ભતેા. ઘમઘમતેા, ઝમઝમતેા, રણઘેલેા, રણસંગ્રામ રણગુરુ; રણમંડળ, રણકિરીટ; રણદેવ, રણરમણા, રણપાશ, રણલાડ, વગેરે.

શબ્દોનેા બિનજરૂરી વપરાશ, ઘણી જગ્યાએ શબ્દોનું અનૌચિત્ય, અર્થની અસ્પષ્ટતા 'કુરુક્ષેત્ર'ની શૈલીમાં નજરે પડે છે. જેમકે ભીષ્મનું મૃત્યુ થાય છે ત્યારે એ મૃત્યુની વાતને કવિ આમ મૂકે છે :

"ભીષ્મ પડયા;
જાણે કુરુક્ષેત્રનેા રણસ્તંભ પડયેા.
ભીષ્મ પડયા;
જાણે ચંદ્રવંશ સ્વયં પડયેા.
ભીષ્મ પડયા ;
જાણે પૃથ્વીનું બ્રહ્મચર્ય પડયું.
ભીષ્મ પડયા ;
જાણે મધ્યાહ્નનેા સૂર્ય પડયેા.
ભીષ્મ પડયા ;
જાણે આભ તૂટયાં સમન્તપંચકમાં.
ભીષ્મ પડયાં,
જાણે યુગ આથમ્યેા." (પૃ. ૪૯-૬)

ભીષ્મના મૃત્યુની ઘટનાને ઉત્કટ બનાવવા કવિએ જુદી જુદી રીતે એની ભવ્યતામૂલક પ્રશસ્તિ કરી છે. એમાં અર્થની દષ્ટિએ જોઈએ તેા કેાઈ નવી વાત નથી. હજી આટલું કંઈક સહ્ય બનાવીને ચાલી શકાય. પરંતુ સાતમા કાંડની શરૂઆતમાં વળી આ જ રીતે ભીષ્મની ભવ્યતામૂલક પ્રશસ્તિ થઈ છે. જેમકે

"પિતામહ પડયા તે જાણે
ભરતવંશનેા વડલેા પડયેા,
બ્રહ્માંડનું બ્રહ્મચર્ય પડયું,
મહાવનનેા વનરાજ પડયેા,
હસ્તિનાપુરનું રાજછત્ર પડ્યું,
લેાકભાગ્યનેા એક યુગ પડયેા." (પૃ. ૧૭-૭)

છઠ્ઠા કાંડના અંતમાંનું વક્તવ્ય અને ઉપરનું વકતવ્ય બધાં એક જ છે. જુદાં ઉપમાનેા લાવવાથી વિશેષ કેાઈ અર્થ સરતેા નથી.

ઘણી જગ્યાએ શબ્દોનું અનૌચિત્ય જેવા મળે. જેમકે

1. "કૃષ્ણચન્દ્ર અશ્વરશ્મિ ખેલ્યા" (પૃ. ૫૯–૫)
2. "એ ને નરપણ હતાં કે નારીપણ એમનાં ?" (પૃ. ૫૨–૭)
3. "કૌરવોએ કીધો પૃથ્વીફેડન્તો પોકાર" (પૃ. ૪૭–૮)
4. "હણે ઘોરમતું'તું ગદાયુદ્ધ" (પૃ. ૪૧–૮)

એવી જ રીતે ઘણી જગ્યાએ અર્થની અસ્પષ્ટતા જોવા મળે. જેમકે

1. "કાળપુરુષની રુદ્રવર્ણી આંખડીમાં
   આંખડી હસાવતો પાર્થ ઉઠ્યો." (પૃ. ૨૪–૪)
2. "બ્રહ્માંડના અંકોડા પરબ્રહ્મ ઘડે છે.
   એ બ્રહ્મમુહૂર્તની પ્રાતઃસન્ધ્યા પડતી હતી."
3. "હા, બ્રહ્મનો પડછાયો છે બ્રહ્માંડ,
   ને બ્રહ્માંડનો કિનારો છે બ્રહ્મસાગર." (પૃ. ૨૨–૬)

ઉપરની ચર્ચા પરથી જોઇ શકાય છે કે એકના એક અલંકારો ને શબ્દોનું વારંવાર પુનરાવર્તન, ઉપમાનોની રૂઢતા, શબ્દો અને અલંકારોનો અનુચિત પ્રયોગ, શબ્દોનો બિનજરૂરી ઉપયોગ, અલંકારો ને શબ્દોમાંથી વખતોવખત જન્મતી અર્થની અસ્પષ્ટતા, ભાવ ને અર્થની વાચ્યાર્થમાં અભિવ્યકિત એ બધું 'કુરુક્ષેત્ર'નાં અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં અતિ પ્રગટ રીતે જોવા મળે છે. આ બધાં તત્ત્વો અને ઉચ્ચતાનો કે કાવ્યત્વનો આભાસ ઊભો કરવા કેટલાક શબ્દો ને અલંકારોનો કૃત્રિમ રીતે થયેલો પ્રયોગ સૂચવે છે કે 'કુરુક્ષેત્ર'માં અપદ્યાગદ્યને સૂઝપૂર્વક કવિએ ઉપયોગમાં નથી લીધું. અપદ્યાગદ્યની એકે વિશિષ્ટ લાક્ષણિકના અભિવ્યકિતમાં વિશેષ સિદ્ધિરૂપ બનતી હોય એવો અનુભવ નથી થતો.

શૈલીનાં દોષરૂપ બનતાં તત્ત્વોની અતિ પ્રકટના બીજી વસ્તુ પણ સૂચવે છે. સમગ્ર 'કુરુક્ષેત્ર' નું સર્જન કવિની ઊંડી સિસૃક્ષામાંથી નથી થયું. કોઇ પ્રબળ ને વિશિષ્ટ અનુભૂતિએ કવિના ચિત્તને હલાવી મૂકયું હોય, કવિની ઉત્કટ સર્જકચેતના જીવનની ગંભીર, ભવ્ય ને સંકુલ અનુભૂતિને વ્યકત કરવા માટે કોઈ બૃહત્ કાવ્યસ્વરૂપમાં પ્રગટ થવા મથામણ અનુભવતી હોય અને એવી કોઈ અનુભૂતિને વાચા મળી હોય એમ 'કુરુક્ષેત્ર' ને વાંચતા લાગતું નથી. સમગ્ર કાવ્યના નિરૂપણમાં 'મહાભારતકાર' કરતાં કવિની દૃષ્ટિ ફંટાઇને એમાંથી કોઈ આગવાં મૂલ્યો કે રહસ્યને પ્રગટ કરતી હોય એમ દેખાતું નથી. જીવનના કોઇ ગહન ને વિશિષ્ટ રહસ્યને કવિએ પોતાની ચેતનામાં ઉત્કટપણે અનુભવ્યું હોય અને એને કાવ્યમાં અભિવ્યકિત આપવા સર્જકચેતના પ્રવૃત્ત થઈ હોય એમ અહીં નથી દેખાતું. મહાભારતકાર કથિત જીવનમૂલ્યોને અને મહાભારતકાર કથિત પ્રસંગોને પોતાની અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં મૂકવા સિવાય કવિએ બીજું

કંઈ કર્યું નથી.

મહાભારતકાર કથિત જીવનમૂલ્યો કવિને સ્વીકાર્ય હોય અને એ મૂલ્યોને ઉત્કટપણે પોતાની ચેતનામાં અનુભવી એ મૂલ્યોનો પુન સંચાર કરવા કવિ પ્રવૃત્ત થયા હોય એમ પણ નથી. એવું હોત તો કવિની શૈલી કલ્પનામાં, શબ્દપ્રયોગમાં, બધે વ્યવહારજગતના જીવન્ત સ્પર્શની ધબકવાળી બની હોત. પરંતુ એમ નથી બન્યું. જીવાતા જીવનના અનુભવપ્રદેશની બહારના આ મહાયુદ્ધના પ્રસંગને જ્યારે કવિએ પોતાની અભિવ્યકિતનું લક્ષ્ય બનાવ્યો ત્યારે પોતાની આસપાસના કોઈક તત્ત્વે એ પ્રસંગને નિરૂપવા માટે કવિને પ્રેર્યા હોય અથવા તો આ મહાયુદ્ધના પ્રસંગનિરૂપણ વખતે કવિન ચિત્તમા કોઈ સ્વસંવેદ્ય પ્રસંગ ભૂમિકારૂપે હોવો જોઈએ તે નથી. એવું ન હોય અને જે જીવન હવે સ્મૃતિશેષ બની ગયું છે તેને બીજા કોઈ વિશિષ્ટ પ્રયોજન વગર કવિ પોતાની અભિવ્યકિતનું લક્ષ્ય બનાવે ત્યારે તેની શૈલી આવી કૃત્રિમ અને ફીકકી પડી જાય છે. 'કુરુક્ષેત્ર' માં અપદ્યાગદ્યશૈલી એની નિકૃષ્ટ કક્ષાએ પહોંચેલી દેખાય છે એમાં કવિની અનુભૂતિની પોકળતા વિશેષ કારણભૂત છે. અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં મહાકાવ્ય પણ રચી શકાય છે, પોતામાં મહાકવિની પ્રતિભા છે એ દાખવવાનો મોહ એવી બધી વિકૃત સભાનતાથી આ કાવ્યનું સર્જન થયું છે એ એની શૈલીના વિનિયોગ પરથી બહુ સ્પષ્ટ રીતે કહી શકાય એમ છે.

જ્યારે પોતાના અનુભવક્ષેત્રમાં આવેલી વસ્તુના આધાર પર કવિ કોઈ નિરૂપણ કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે ત્યારે એમાં ઉપર જોઈ તેવી મર્યાદાઓ ઘટી જાય છે. 'દ્વારિકા–પ્રલય' માં સુન્દરમને અપદ્યાગદ્ય શૈલીની નવી પ્રફુલ્લતા અનુભવાઈ એમાં કારણભૂત આ જ તત્ત્વ છે. જુહૂના દરિયાકિનારે બેસી 'દ્વારિકાપ્રલય' ની રચના થઈ છે. તે પહેલાં કવિએ જ્યાં યાદવાસ્થળી થઈ હતી એ પ્રભાસપાટણ, ચોરવાડનો દરિયો અને એ પુરાણકથા સાથે સંબંધિત સ્થળોને જોયાં, ત્યાંની સ્મૃતિઓને પછી કલ્પનાના બળે ખીલવી. કવિના મનમાં પણ આ વાતની પ્રતીતિ છે એમ 'દ્વારિકાપ્રલય'ની પ્રસ્તાવનામાં આ વાકયો પરથી લાગે છે. "નિત્યનિત્ય સાગરદર્શન કરતાં અને અવિરતપણે સાગર-શબ્દ સાંભળતાં સાંભળતાં સાગરકાંઠે સાગરપ્રેરણા ઝીલાય ને સાગરસ્વપ્નાં સેવાય એ સહજ ને સ્વાભાવિક છે."[૨] આને પરિણામે 'યદુસંહાર' અને 'દ્વારિકાપ્રલય' એ બે ભાગ, વધુ સુરેખ બન્યા છે. એ નિરૂપણની ભોંયમાં વાસ્તવના અનુભવની ભલે આછી પણ એક ભૂમિકા છે. એને લીધે એ વર્ણનો 'કુરુક્ષેત્ર' નાં પ્રસંગઆલેખનો જેવાં કૃત્રિમ નથી લાગતાં. અલબત્ત અલંકારો, શબ્દપસંદગી, વાકયની છટાઓ એમાં કોઈ નવો ઉન્મેષ કવિ નથી દેખાડતા. 'કુરુક્ષેત્ર' ના મુકાબલે એના નિરૂપણમાં વિશદતા છે. કવિ જે કંઈ નિરૂપે છે એ ધૂંધળું કે અસ્પષ્ટ નથી લાગતું. એટલે 'કુરુક્ષેત્ર'ને

---

૨ "દ્વારિકાપ્રલય" ની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૩

મુકાબલે એ નવી પ્રફુલ્લતાનો અનુભવ કરાવે છે. એમાં પણ જે ભાગો સાગર સાથે સંબંધિત નથી એમાં તો નિરૂપણ 'કુરુક્ષેત્ર' ના જેટલું જ અસ્પષ્ટ ને કૃત્રિમ છે.

દ્વારિકા નગરીના પ્રલયનું વર્ણન કેટલીક જગ્યાએ ભવ્યતાની સીમાએ પહોંચતું શ્રી સુંદરમ્‌ને લાગ્યું છે.[3] એકાદ વાચને આવો અનુભવ થાય એ સંભવિત છે. પ્રલયની ભયંકરતા ઉપસાવવા કવિએ સમગ્ર વાતાવરણમાં અંધકાર છવાઈ જતો બતાવ્યો છે. આખું આકાશ કાળાં વાદળોથી ઢંકાઈ જાય છે. એટલે એ કાળાશ સમગ્ર સમુદ્રને વધુ બિહામણો બનાવે. સમુદ્રને કાંઠે ઊભેલી દ્વારિકા સ્ત્રીઓની ચિતાથી પ્રજ્વળતી ને સૂની છે. આ સમગ્ર ચિત્રની ભયંકરતા કેટલાંક કલ્પનોથી સારી રીતે ઊપસી છે. જેમકે

"માથે હતો મેઘ;
જાણે અગમ્યના પડછાયા.
ને આભની પડેલી પાંખ સમો
આજ સાગર ભાસતો
અફાટ, અળવીતરો, ને બિહામણો." (પૃ. ૧૧૦)

"અધ્ધરથી ઊતરતા'તા ઓળાઓ
ને કાળઘેરા પડતા'તા પડછાયા
આવતી એ યમભરતીના." (પૃ. ૧૧૧)

"યમસેનાઓ ઉભરાણી અવનીઘાટે.
સર્પોનાં ટોળાં સમી
ઊછળી તરંગાવલિઓ" (પૃ. ૧૨૬)

"કાળની જીભો જેવી સાગરછોળો
ચાટતી હતી યદુનગરીને." (પૃ. ૧૩૧)

"સ્હોડિયું વાળીને જાણે
ઊભી કો વિધવા સુન્દરી,
સૌભાગ્યનાં સ્મરણોને સ્મરતી શોધતી." (પૃ. ૧૧૯)

આ બધાં કલ્પનો સાગરની પ્રલયકારી ભયંકરતા અને દ્વારિકા નગરીની અસહાયતાને પ્રગટ કરે છે. એ જ પ્રમાણે કેટલીક જગ્યાએ, શબ્દોનો ઘોષ, શબ્દપસંદગી, કથનની છટા એ બધું પણ આ વાતાવરણ જમાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. જેમકે

"ઘોર નાદે ધુધવતો'તો સાગર
ને ક્ષિતિજપાર સંભળાતો એ ઘુઘવાટ." (પૃ. ૧૨૭)

3 "અર્વાચીન કવિતા", પૃ. ૩૧૪

"ક્ષિતિજપાળેથી ક્ષિતિજપાળે
ઘૂમતી' તી એક સાગરઘોષણા." (પૃ. ૧૨૭)
"વિધિએ લખ્યા પાણીથી;
વજ્રના થયા એ વિધિલેખ." (પૃ. ૧૩૧)

અહીં સમગ્ર પૃથ્વીપર સાગરના ઘૂઘવાટનું પથરાઈ જવું, એ ઘૂઘવાટના નાદનો ધેરો કંપાવનારો અવાજ અને એ પ્રલયજળથી વિધિએ દ્વારિકાનગરીના અસ્તિત્વને ભૂંસી નાખ્યું એ બધી વાત યોગ્ય રીતે વ્યકત થઈ છે.

પરંતુ 'દ્વારિકાપ્રલય'ના ચોથા ખંડની ૮૦૦ પંકિતઓમાં આવું ઉપર જોયું તેવું કાવ્યત્વ સિધ્ધ કરતું તત્ત્વ ઘણું ઓછું છે. બાકી તો વર્ણ્યવિષયને ચાતરી આડાઅવળા બીજા કથનમાં નિરૂપણ સરી જતું હોય, ઘણી જગ્યાએ અવિશદ કે ધૂંધળું બની જતું હોય કે વાચ્યાર્થમાં ને શબ્દોની પુનરુકિતમાં સરી પડતું હોય એવો અનુભવ જ સમગ્ર વર્ણનને ઝીણવટથી વાંચતા વધારે તો થાય છે. અલબત્ત 'કુરુક્ષેત્ર' જેટલું એ કૃત્રિમ નથી, 'કુરુક્ષેત્ર'ના નિરૂપણ કરતાં એ પ્રમાણમાં વધુ વિશદ છે છતાં એ વર્ણન ભવ્યતાની કોટિએ પહોંચે છે એમ કહેવામાં અતિશયોકિત છે.

'દ્વારિકાપ્રલય'માં સમુદ્રવર્ણન અનુભવજગતનો વિષય હોવાને લીધે એ વર્ણનોમાં કેટલીક વિશદતા આવી, છતાં જે ભાવનિરૂપણની ગંભીરતા, ભીષણતા અને ઉચ્ચતા અપેક્ષિત હોય તેનો અનુભવ એ વર્ણન વાંચતા નથી થતો, કારણકે એ ભૂમિકાએ જે ચિત્તની કલ્પનાશકિતને સતત સ્થિર રાખવી પડે, એ માટે ચિત્તનાં ઊંડાણોમાં એ ભાવને ઉત્કટ રીતે અનુભવવો જોઈએ તે બધું કવિથી નથી બની શકયું. ઉપર જોઇ તે વર્ણનની મર્યાદાઓ પરથી એ દેખાય છે. એક બે દ્દષ્ટાંતોથી એ સ્પષ્ટ કરીએ.

કવિને દ્વારિકાપ્રલયની ભીષણતા વર્ણવવી છે. વર્ણનની શરૂઆતમાં જ આ વાત કવિ સ્પષ્ટ કરી દે છે:

"અને કાળના કાજળથી
વિધાત્રી લખતી હતી
સુવર્ણદ્વારિકાના છેલ્લા વિધિલેખ." (પૃ. ૧૧૦)

પણ આ વાત ફરી ફરીને કવિ કહ્યા કરે છે. વર્ણનમાં થોડે આગળ જઈ કવિ એ જ વાત જુદા શબ્દોમાં કહે છે:

"એ હતા પ્રારબ્ધના આંકડા,
ને ઉચ્ચરતા હતા મહામૃત્યુ.
આજ હતી પ્રલયતિથિ." (પૃ. ૧૧૦)

વળી થોડે આગળ જઈ કવિ કહે છે:

"સુરલોકનો નહીં;
અસુરલોકનો વાગતો'તો યમઘંટ
આજે હતી દ્વારિકાવિલયની ઘડી." (પૃ. ૧૧૧)

વળી થોડે આગળ જઈ કહે છે :

"આજે હતો યદુપુરીનો અસ્તયોગ.
કૃષ્ણદેવ પાછળ ડૂબતી'તી દ્વારિકા." (પૃ. ૧૧૧)

આવું એકની એક વાતનું પુનરાવર્તન થયા કરે છે. પછી એ પ્રલયનું વર્ણન તરત શરૂ થતું નથી. વચ્ચે યાદવ સ્ત્રીઓના ચિતાસ્નાનની વાત આવે છે, અર્જુન–સુભદ્રાના દ્વારિકામાં થયેલા આગમનની અને બાકી રહેલા યાદવો સાથે દ્વારિકા છોડી ચાલ્યા જવાની વાત આવે છે. આ વાતો પૂરી થયા પછી દ્વારિકામાં ધરતીકમ્પ થયો એ વાતથી પ્રલયનું વર્ણન ખરેખર શરૂ થાય છે.

કવિ ધરતીકમ્પની વાત કરે છે, પણ જે ધરતીકમ્પથી સમુદ્ર ઊછળી પડયો એણે દ્વારિકાનગરીમાં શું વિનાશ સર્જ્યો એની કોઈ વાત જ નથી. કવિ પછી તરત દ્વારિકાના જળપ્રલયને વર્ણવવા બેસી જાય છે. માની લઈએ કવિના મનમાં જળપ્રલયનું જ વર્ણન ઉદ્દિષ્ટ છે, પણ એ વર્ણન પણ વચ્ચે વચ્ચે ઘણું બીજા પાટે ચડી જાય છે. વર્ણન શરૂ થાય છે અને કવિ કહે છે :

"સ્મરણોને સાંભરતો નથી
ધરતીતલમાં એવો ધરતીકમ્પ
કે જલધિમાં એવો જલકમ્પ." (પૃ. ૧૨૦)

થોડીક પંક્તિઓ આગળ ચાલે છે અને પછી આમ આવે છે :

"પરબ્રહ્મે પૂછયું પ્રારબ્ધને
કે શા ખેલ છ આ ખેલ ?" (પૃ. ૧૨૦)

વળી થોડે આગળ જઈ કવિ આમ કહે છે :

"દેવમંડળે સાંભળયો હતો
સાગરમન્થનનો મહાઘોષ;
આજે માનવમંડળે સાંભળયો એ." (પૃ. ૧૨૧)

એનાથી વળી થોડા આગળ જઈએ એટલે આમ આવે છે :

"બ્રહ્માંડે પણ મીંચી દીધી આંખ
કે નથી નિહાળવો પ્રલયવિનાશને." (પૃ. ૧૨૧)

મૂળ વર્ણનને ચાતરી આવું વિપર્યાંતર છેક સુધી ચાલ્યા કરે છે. એ બે વસ્તુ સૂચવે છે. એક તો આવું વર્ણન કરવાનો કવિમાં અનુભવાતો અવિશ્વાસ અને બીજું એવું વર્ણન કરતી વખતે ચિત્ત જે કલ્પનાજન્ય કક્ષા પર એકધારી ગતિએ સ્થિર રહી વિહરવું જોઈએ તે વિહરી શકતું નથી. આ બન્ને વસ્તુ છેલ્લે એ જ ફલિત કરે છે કે કવિએ પોતાના ચિત્તનાં ઊંડાણોમાં આ ભાવોને જે રીતે અનુભવવા જોઈએ તે રીતે અનુભવ્યા નથી.

'વસંતોત્સવ' તથા 'ઓજ અને અગર' એ બે નાનાલાલનાં અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલાં ખંડકાવ્યો છે. 'વસંતોત્સવ' એ અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલી નાનાલાલની પહેલી કૃતિ છે. આ કૃતિમાં અપદ્યાગદ્યશૈલીની જે લાક્ષણિકતાઓ પ્રગટ થઈ તે પછી કોઈ વિશેષ નોંધપાત્ર ફેરફાર વગર એમની આ શૈલીમાં રચાયેલી બધી કૃતિઓમાં જોવા મળી.

'વસંતોત્સવ' અને 'કુરુક્ષેત્ર'ની વચ્ચે અપદ્યાગદ્યશૈલીને નાનાલાલે ઘણી ખેડી, પણ વર્ણનાત્મક કાવ્યમાં લાંબે સુધી પોતાની એકધારી ભાવકક્ષા જાળવી રાખે એ રીતે તેનો સૂઝપૂર્વક વિનિયોગ તેઓ ન કરી શકયા. કવિની એ મથામણ હોય અને એમાં તેઓને સફળતા ન મળી હોય એવો 'કુરુક્ષેત્ર'ને વાંચતા અનુભવ નથી થતો. એ રીતે કામ લેવાની સૂઝ કે અનિવાર્યતા કવિએ અનુભવી હોય એમ ખરેખર તો લાગતું નથી. 'કુરુક્ષેત્ર'ની પ્રસ્તાવનામાં મહાકાવ્ય વિશે ને અપદ્યાગદ્ય વિશે ઘણી વાતો એમણે કરી, પરંતુ એમાં કયાંય આ સૂઝ એમણે અનુભવી હોય અને એ દિશામાં અપદ્યાગદ્યશૈલીને ખેડી હોય એમ દેખાતું નથી. એટલે વકતવ્ય અને તેને અનુકૂળ અલંકારો અને શબ્દોની પસંદગીને લીધે અનુભવાતા ફરકને બાદ કરીએ તો બીજો કોઈ ફરક 'વસંતોત્સવ' અને 'કુરુક્ષેત્ર'ની શૈલી વચ્ચે લાગશે નહીં.

'વસંતોત્સવ'માં યૌવનના મુગ્ધપ્રેમનું આલેખન છે. આ ભાવ માનવજીવનનો સનાતન ભાવ છે. કવિ જયારે એ ભાવને નિરૂપવા બેસે છે ત્યારે કવિની અનુભૂતિ કોઈ વિશેષ પ્રકારની નથી એ સમગ્ર કાવ્ય વાંચતા અનુભવાય. એ પ્રકારના ભાવને આલેખવા માટે આમ્રકુંજ, કોયલ, પવન, ચન્દ્ર, સરોવર, વાદળ પુષ્પ, ઉષા, સંધ્યા, પંખી, વગેરે પ્રકૃતિનાં સૌમ્ય તત્ત્વો ઉપમાનો બનીને આવે છે. એ ઉપમાનો ક્રિયાનું સામ્ય, રૂપનું સામ્ય કે ગુણનું સામ્ય પ્રગટ કરે છે. આ બધાં ઉપમાનો આ પ્રકારના ભાવોને વ્યકત કરવા માટે આપણી કાવ્યપરંપરામાં રૂઢ થઈ ગયાં છે. એટલે એ બધાં રૂઢ ઉપમાનો કવિને અભિવ્યકિતમાં ખપમાં લાગે છે. એ બતાવે છે કે કવિની અનુભૂતિ કોઈ વિશિષ્ટ નથી. તેમ છતાં આ ઉપમાનો સમગ્ર વાતાવરણમાંથી ઊપસતાં હોઈને અને જયારે વિશદ બનીને એ આવે છે ત્યારે રૂઢ હોવા છતાં કેટલેક અંશે આસ્વાદ્ય બને છે. જેમ કે

૧. "ચન્દ્રકિરણ ઝીલતાં ઝીલતાં

કુમુદપત્ર ઊઘડે ને ઝૂલે,
રમણની રસકાન્તિ સત્કારતા
ત્હેવાં સુભગાનાં લેાચન વિકસતાં." (પૃ. ૩૧)

૨. "વસન્તના સુવર્ણકટોરા શાં
સુરેખ ચંપકકુસુમેામાં
પ્રભાતની ગૌર પ્રભા ઢળે,
કાંચનવર્ણી સુભગાની શેાભામાં
પ્રીતમનેા પ્રેમાત્મ તેમ ઝરમરતેા". (પૃ. ૩૨)

૩. "એ પ્રેમયુગલનાં દર્શન કાજે
—વનનયન શાં કુસુમેા
રેાપાએા પરથી ડોકિયા કરતાં."

૪. "જલમાંથી ઉપડતા કમલશી
ઉર્ધ્વમુખ સુકુમાર વિલસુ
સૌભાગ્યચન્દ્રને નિહાળી રહી."

૫. "મેાતીની ઝૂલતી સેરેા શાં
ભમ્મર ઉપરનાં પરસેવાનાં ઝાલ
લ્હેાતાં લ્હેાતાં વિલસુએ ઉત્તર વાળ્યેા."

ઉપરનાં અલંકારોમાં રહેલાં ઉપમાનેા છે રૂઢ, પરંતુ સમગ્ર પરિસ્થિતિને ભાવ-સભર બનાવવામાં એ સહાયક બને છે. એમાંથી જન્મતી ભાવસૃષ્ટિ કંઈ નવીન નથી, સંસ્કૃત અને મધ્યકાલીન પ્રણયકવિતામાં અનુભવાતી ભાવસૃષ્ટિ જેવી જ છે, છતાં એમાંની વિશદતા, એમાં રહેલી ઈન્દ્રિયસંતર્પકતા એક મધુરતાનેા અનુભવ કરાવે છે. અલબત્ત બીજી કૃતિઓની માફક 'વસંતોત્વસ' માં પણ અલંકારોની અતિશયતા, અસ્પષ્ટતા, ઉપમાનેાની પુનરુક્તિ એ બધું જોવા મળે જ છે અને એ બધાં આ આસ્વાદ્ય તત્ત્વને ઢાંકી પણ દે છે એ હકીકત છે.

ખંડકાવ્યેા ઉપરાંત કેટલાંક ઊર્મિકાવ્યેા પણ અપદ્યાગદ્યમાં નાનાલાલે રચ્યાં છે. એમાં 'ગુજરાતનેા તપસ્વી' શૈલીદૃષ્ટિએ નેાંધપાત્ર છે. વર્ણ્યવિષયને કવિએ ચિત્તમાં ઉત્કટપણે અનુભવ્યેા હેાય ત્યારે અપદ્યાગદ્યશૈલી કેવી વેગીલી બને છે, શૈલીની બધી લાક્ષણિકતાઓ વકતવ્યને કેવી ભૂષણરૂપ બને છે અને સમગ્ર વકતવ્ય કેવું વિશદ બને છે એનેા સુંદર અનુભવ 'ગુજરાતનેા તપસ્વી' માં થાય છે.

'ગુજરાતનેા તપસ્વી' ની ગતિમાં પ્રબળ વેગનેા અનુભવ થાય છે. આ વેગ એમાંની વાકયરચનાઓની વિવિધ છટાઓને લીધે અનુભવાય છે. વ્યુત્ક્રમ, ક્રિયાપદેા

અને સંયોજકોના લોપવાળાં વાક્યો, ઉદ્‌બોધનવાળાં અને પ્રશ્નવાળાંવાક્યો, સમાંતરિત અને વિરોધવાળી વાક્યરચનાઓ એ બધી અપદ્યાગદ્યની વાક્યગત લાક્ષણિકતાઓ પ્રચુર માત્રામાં જોવા મળે છે. સમગ્ર ભાવની ઉત્કટતાને વ્યક્ત કરવામાં આ વેગ ખૂબ મદદરૂપ બન્યો છે. ઉદાહરણોથી આ વાતને પુષ્ટ કરવાની જરૂર નથી. કાવ્યમાંથી એ તરત જ પકડી શકાય છે.

વાગ્મિતાનું તત્ત્વ ઘણી જગ્યાએ અપદ્યાગદ્યશૈલીને અવિશદ અને કૃત્રિમ બનાવનારું નિવડ્યું છે, પણ અહીં વાગ્મિતાયુક્ત પુનરુક્તિઓ, સામાસિક શબ્દો, અલંકારો એ બધાં એવી યોગ્ય રીતે પ્રયોજાયાં છે કે સમગ્ર ભાવને એ પોષક બને છે. કાવ્યની શરૂઆત જ જોઈએ.

"મન્દિરમાં પચ્ચાસ દીપમાળા પ્રગટાવો,
પચ્ચાસ પચ્ચાસ આરતીઓ ઉતરાવો,
પચ્ચાસ પચ્ચાસ દેવઘંટા વગડાવો,
આજે પચ્ચાસ વર્ષોનો ઉત્સવ છે."

અહીં 'પચાસ'ને બદલે 'પચ્ચાસ' શબ્દ વાપરે છે, એની પાંચ વખત પુનરુક્તિ થાય છે. સમગ્ર વાક્યોમાંથી પણ કોઈ વિશેષ નવો અર્થ પ્રગટ નથી થતો. એ વાગ્મિતાયુક્ત પુનરુક્તિ જ છે એ સ્પષ્ટ છે અને તો પણ એ પુનરુક્તિ કવિના ચિત્તના આનંદને ઉત્કટરીતે પ્રગટ કરી જાય છે.

ભાવઉત્કટતાની સાથે ગાંધીજીના વ્યક્તિત્વની મહાનતાને લીધે કવિ જ્યારે ગાંધીજીને ઈશુનો અનુજ, સુદામાનો સહોદર, નરસિંહ મહેતા કહે ત્યારે એ એમના વ્યક્તિત્વના ગુણોને લીધે આ બધી સરખામણી પોકળ નથી લાગતી, બલકે સમગ્ર કાવ્યમાંથી ગુજરાતની સંસ્કારિકતાની એક સુવાસ જન્માવવામાં મદદરૂપ બને છે. તેવી જ રીતે એને 'તપસ્વી', 'યોગીન્દ્ર', 'ભારતનો વર્તમાન મહાગુરુ', એવા વાગ્મિતાયુક્ત વિશેષણોથી વર્ણવવામાં આવે છે ત્યારે એ વાગ્મિતા વર્ણ્યવિષયના ઔચિત્યને લીધે ગાંધીજીની મહત્તાને ઉપસાવવામાં અને ગાંધીજી પ્રત્યેના કવિના આદરને વ્યક્ત કરવામાં મદદરૂપ બને છે. ઉચ્ચતાનો આભાસ ઊભો કરવા માટે આવના 'બ્રહ્મકિરણ', 'બ્રહ્માંડ', 'બ્રહ્માનંદ', 'મહાત્મન', 'મહાજવાલા', 'પ્રજામહાસભા', 'મહાવ્રત', 'મહાયોગીન્દ્ર' જેવા વાગ્મિતાયુક્ત સમાસો પણ કાવ્યને અસ્પષ્ટ કે કૃત્રિમ બનાવતા નથી. એટલે સમગ્ર રીતે જોઈએ તો અનુભૂતિની ઉત્કટતા અને વર્ણ્ય–વિષયના ઔચિત્યને લીધે બીજી જગ્યાએ દોષરૂપ બની જતાં ઘણાં તત્ત્વો આ કાવ્યમાં ભાવઅભિવ્યક્તિમાં ભૂષણરૂપ બન્યાં છે.

આ સમગ્ર ચર્ચા પરથી આપણે એમ કહી શકીએ કે કથન અને વર્ણનની શૈલી તરીકે કામ આપવાની ક્ષમતા અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં રહેલી તેા છે, પરંતુ એની એ ક્ષમતાનેા જે તાગ કવિએ લેવેા જોઈએ તે બરાબર લીધેા નથી. નાનાલાલની રેામેન્ટિક પ્રકૃતિએ એક વિશેષ શૈલી ઉપજાવી કાઢી. પરંતુ એ શૈલીના વિનિયેાગ પરત્વે જે કવિકર્મની સૂઝ અને સજજતા એમણે બતાવવા જોઈએ તે ન બતાવી શકયા. એને પરિણામે શૈલીની લાક્ષણિકતાઓ ખીલવાને બદલે રૂઢ લઢણેા (*mannerism*) વધુ બની ગઈ.

૭

અપદ્યાગદ્યની સિદ્ધિ-મર્યાદા

અપદ્યાગદ્યનો જન્મ ગુજરાતી કવિતામાં કેવા સંજોગોમાં થયો, એનું સ્વરૂપ કેવું છે અને કાવ્યનાં જે રૂપોમાં તે પ્રયોજાયું એમાં તેણે કેટલી શક્તિ બતાવી એ બધા મુદ્દાઓની ચર્ચા આપણે કરી ગયા. એના પરથી અપદ્યાગદ્યે ગુજરાતી કવિતાને શું અર્પણ કર્યું, એણે જે અર્પણ કર્યું તે ગુજરાતી કવિતાના વિકાસમાં નોંધપાત્ર બની રહે એવું નીકળ્યું કે નહીં અને જો નોંધપાત્ર નીકળ્યું તો ગુજરાતી કવિતાએ પછી એનો કેટલો લાભ ઉઠાવ્યો એનો વિચાર અહીં કરી લઇએ કે જેથી અપદ્યાગદ્ય-શૈલીની શક્તિ અને મર્યાદાનો ક્યાસ નીકળી શકે.

આજથી પોણોસો વર્ષ પહેલાં ગુજરાતી કવિતામાં અપદ્યાગદ્યનો જન્મ થયો. જ્યારે સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્ય પર પદ્યનું અને છંદનું વર્ચસ્વ હતું, ઈતિહાસ કે ભૂગોળનાં પુસ્તકો પણ જ્યારે પદ્યમાં લખાતાં હતાં અને જ્યારે અપદ્યાગદ્યને જન્માવનાર નાનાલાલ પોતે પણ છંદ ઉપર સારામાં સારું પ્રભુત્વ ધરાવતા હતા ત્યારે અપદ્યાગદ્યનું આવવું એ ખરેખર અપૂર્વ બિના હતી. એટલું જ નહીં એને પોતાની જિંદગીના અંત સુધી બધાં કાવ્યરૂપોમાં અનેક વિરોધના વંટોળ વચ્ચે પણ નાનાલાલે ખેડ્યા કર્યું એ એથી પણ વધુ અપૂર્વ હતું એમ સ્વીકાર્યા વગર ગુજરાતી વિવેચનને છૂટકો નથી. યુરોપીય કવિતામાં 'મુક્તપદ્ય'નું સર્જન ૧૯મી સદીમાં શરૂ થઇ ગયેલું, પણ એ વ્યાપક બન્યું વીસમી સદીમાં. ભારતીય કવિતામાં 'મુક્તપદ્ય' વીસમી સદી પહેલાં નથી આવ્યું. એ સંજાગોમાં નાનાલાલને છંદનું બંધન ખૂંચ્યું અને આવો પ્રગલ્ભ પ્રયોગ કરવાનું સૂઝ્યું એમાં એમની સર્જકપ્રતિભાનો એક ઉન્મેષ છે એ નિઃશંક છે.

બ્લૅન્કવર્સને અનુરૂપ છંદ શોધવાની મથામણમાંથી કવિની કૌતુકપ્રિય પ્રકૃતિને અપદ્યાગદ્યનો પ્રયોગ કરવાનું સૂઝ્યું. બ્લૅન્કવર્સમાં રહેલી શક્તિને એ પહોંચી ન શક્યું, જે હેતુથી એ અસ્તિત્વમાં આવ્યું એ હેતુનેય એ પૂરેપૂરા સિદ્ધ ન કરી શક્યું, પરંતુ એમાં એની ક્ષમતાનો તાગ કવિ બરોબર ન લઇ શક્યા એ વસ્તુ વિશેષ કારણભૂત હતી. તેમ છતાં એના દ્વારા ગુજરાતી ભાષાની ભાવસમર્પક શક્તિનો ઘણો તાગ લેવાયો એ ન ભૂલવા જેવી વાત છે. બ્લૅન્કવર્સના અનુકરણરૂપ ગુજરાતી

કવિતામાં જે પ્રયોગો થયા તે અમુક કાવ્યરૂપમાં જ વપરાયા. નાટક, મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને ઊર્મિકાવ્ય એ ચારે પ્રકારોમાં અપદ્યાગદ્ય સિવાય બીજો એક પણ છંદ પ્રયોજાયો નથી. અને તેમાંયે વનવેલી અને પૃથ્વી સિવાય બીજા કોઈપણ પ્રયોગે અપદ્યાગદ્ય જેટલી અભિવ્યકિતની વિવિધ છટાઓ ગુજરાતી કવિતાને આપી નથી એ હકીકત છે. વનવેલીની ક્ષમતા નાટક અને ઊર્મિકાવ્યમાં તપાસાઈ, પણ એનામાં મહાકાવ્યનું માધ્યમ બનવાની શકિત કેટલી છે એ તો પ્રયોગો થાય ત્યારે જ ખબર પડે. પૃથ્વી નાટકમાં નથી વપરાયો. નાટકમાં ચાલી શકે એવી નમનીયતા પણ એનામાં નથી. સ્વ. પાઠકે જ એ વાત તો સ્વીકારી છે. અપદ્યાગદ્ય નાટક અને મહાકાવ્ય બન્ને કાવ્યરૂપોમાં પ્રયોજાયું અને સૂઝપૂર્વક પ્રયોજાય તો એ ઘણું સારું કામ આપી શકે એવું લાગે છે. એમાંયે નાટકના માધ્યમ બનવાની તેની ક્ષમતા ઘણી વધારે છે.[1]

૧ "અરેરે ! હૃદયની આજ્ઞા એક
ને ચરણનાં ચાલવાં બીજાં."

૨ "કોઈ સ્હમજાવશો – સ્હમજાવશો મ્હને
કે ક્યહાંથી ઊતરે છે અન્તરની ઓછપો ?"

૩ "ક્યા સંસારમાં છે, ઓ કુમારી !
કામ વિનાનો પ્રેમ ?"

૪ "બચજે એ વરુના પંજામાંથી."

આ અને આવાં બીજાં ઘણાં દૃષ્ટાંતો વ્યુત્ક્રમની વૈવિધ્યસભરતા અર્થ અને ભાવની કેવી સમર્પક બની છે તે બતાવશે.

રૂઢ છંદમાંથી મુકિત મળતાં વ્યુત્ક્રમવાળી વાકયરચનાની અભિવ્યકિતક્ષમતાને પ્રગટ થવાની મોકળાશ મળી. એ જ પ્રમાણે સંયોજકો અને ક્રિયારૂપોના લોપવાળી વાકયરચના જે પદ્યશૈલીમાંથી આવી હતી તેને પણ અપદ્યાગદ્ય દ્વારા વધુ મોકળાશ પ્રાપ્ત થઈ. કવિતાના પ્રકારો પૂરતી જ સીમિત રહેલી આ લાક્ષણિકતાઓમાં નાટયોચિતતા પણ સારી પેઠે રહેલી છે એ અપદ્યાગદ્યે પ્રત્યક્ષ કરી બતાવ્યું.

---

૧ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' માં અકબરશાહની એકોકિતનો કરેલો અભિનય અને પ્રશંસા નોંધપાત્ર છે. નાનાલાલનાં નાટકોના કેટલાક અંશો રંગભૂમિ પર વધુને વધુ ભજવાય તો અપદ્યાગદ્યની નાટકના માધ્યમ બનવાની ક્ષમતા કેટલી છે એનો સાચો ખ્યાલ આવે. જુઓ 'ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘ'ના ડિસે. '૭૩ માં યોજાયેલ ચોવીસમા સંમેલનના પ્રમુખસ્થાનેથી અપાયેલું ચંદ્રવદન મહેતાનું વ્યાખ્યાન 'ગુજરાતીના અભ્યાસક્રમમાં શિક્ષણ', પૃ. ૧૪–૧૫

અપદ્યાગદ્યની ત્રીજી સિદ્ધિ છે વાગ્મિતાની. વાગ્મિતાનું તત્ત્વ અપદ્યાગદ્યમાં આવ્યું વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાંથી. સમાંતરિત વાકયરચનાઓ, ઉદ્બોધનાત્મક અને પ્રશ્નવાળાં વાકયો એ વાગ્મિતાવાળી વાકયરચનાની છટાઓ તત્કાલીન વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાંથી અપદ્યાગદ્યમાં આવી. આમ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોની આ નાટયછટાઓ અપદ્યાગદ્ય દ્વારા પ્રચુરપણે શિષ્ટ નાટકમાં પ્રવેશી. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર વાગ્મિતાવાળી આ નાટયછટાઓનો ઉપયોગ ખૂબ સ્થૂળ રીતે થતો. આ વાકયરચનાઓમાં પણ શિષ્ટ અને ગંભીર કક્ષાએ રહીને ભાવ અને અર્થને અસરકારકરીતે વ્યકત કરવાની શકિત છે એ ગુજરાતી નાટયસાહિત્યને સહુ પ્રથમ અપદ્યાગદ્યે પ્રત્યક્ષ કરી બતાવ્યું. 'અકબરશાહની એકોકિત'માં વ્યકત થતી વ્યથા, નૃત્યદાસીની દલીલોની સચોટતાનું બળ આ વાકયરચનાઓથી સુલભ બન્યું. તિરસ્કાર, આશ્ચર્ય, નિરાશા એવા વિવિધ ભાવો ઉત્કટરીતે વ્યકત કરવામાં આ પ્રકારની વાકયરચનાઓ કેવી ઉપયોગી નીવડી તે પણ દેખાયું. શિષ્ટ નાટકોની શૈલીમાં આ ન ખોવા જેવો અંશ છે એમ અપદ્યાગદ્યે બતાવ્યું છે.

અર્થવિરામ પ્રમાણે પાડેલી પંકિતઓ એ પણ તે સમયે ગુજરાતી કવિતામાં નવી વસ્તુ હતી. અક્ષરમેળ છંદોની અક્ષરની નિયત સંખ્યા અને તેમની શ્લોકબદ્ધતાને લીધે એકસરખી સંધેડાઉતાર પંકિતઓ પદ્યમાં ચાલી આવતી. માત્રામેળ છંદોમાં માત્રાની સંખ્યા પંકિતનું નિયમન કરતી. અર્થ પ્રમાણે પંકિતને નાની મોટી કરવાનું જે વલણ આધુનિક કવિતામાં જોવા મળે છે તે પ્રથમ સૂઝેલું નાનાલાલને એ ગુજરાતી વિવેચને સ્વીકારવું પડશે.

છંદના રૂઢ માળખામાંથી બહાર નીકળવાને લીધે અપદ્યાગદ્યને શબ્દો અને બોલચાલની કેટલીક અસરકારક વાક્ભંગિઓની પસંદગીમાં મોકળાશ મળી. બોલચાલના શબ્દો, નવા બનાવેલા સામાસિક અને ઇતર શબ્દો આને લીધે અપદ્યાગદ્યમાં વપરાયેલા જોવા મળે છે. સંસ્કૃત શબ્દો પ્રચુર માત્રામાં છે તો પણ તત્કાલીન બીજા કવિઓની ભાષા કરતાં અપદ્યાગદ્યની ભાષા એક જુદી તાજગીનો અનુભવ કરાવે છે. એટલું જ નહીં બીજા કવિઓની ભાષાને મુકાબલે અપદ્યાગદ્યની ભાષા શિષ્ટ હોવા છતાં તત્કાલીન ગુજરાતી જીવનની સૌરભવાળી બની છે તેનું કારણ પણ આ જ છે.

જયારે છંદોબદ્ધ કવિતા તરફનો પક્ષપાત વિશેષ હતો ત્યારે પણ અછાંદસ હોવા છતાં અપદ્યાગદ્યનું ગુજરાતી ભાવક અને વિવેચકવર્ગે આકર્ષણ અનુભવ્યું એ માટે અપદ્યાગદ્યમાં ઊગારની લાક્ષણિકતાઓને લીધે આવેલું કાવ્યત્વ કારણભૂત છે. અછાંદસ છે તો પણ અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલી કેટલીક કૃતિઓએ ગુજરાતી ભાવકવર્ગને મુગ્ધ કર્યો છે. 'ગુજરાતનો તપસ્વી' જેવું ઊર્મિકાવ્ય, 'ઈન્દુકુમાર-૧' કે 'જયા-જયંત' જેવાં નાટકો તેમની કેટલીક મર્યાદાઓ સ્વીકારીએ તો પણ ગુજરાતી સાહિત્યને

કવિતામાં જે પ્રયોગો થયા તે અમુક કાવ્યરૂપમાં જ વપરાયા. નાટક, મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય અને ઊર્મિકાવ્ય એ ચારે પ્રકારોમાં અપદ્યાગદ્ય સિવાય બીજો એક પણ છંદ પ્રયોજાયો નથી. અને તેમાંયે વનવેલી અને પૃથ્વી સિવાય બીજા કોઈપણ પ્રયોગે અપદ્યાગદ્ય જેટલી અભિવ્યક્તિની વિવિધ છટાઓ ગુજરાતી કવિતાને આપી નથી એ હકીકત છે. વનવેલીની ક્ષમતા નાટક અને ઊર્મિકાવ્યમાં તપાસાઈ, પણ એનામાં મહાકાવ્યનું માધ્યમ બનવાની શકિત કેટલી છે એ તો પ્રયોગો થાય ત્યારે જ ખબર પડે. પૃથ્વી નાટકમાં નથી વપરાયો. નાટકમાં ચાલી શકે એવી નમનીયતા પણ એનામાં નથી. સ્વ. પાઠકે જ એ વાત તો સ્વીકારી છે. અપદ્યાગદ્ય નાટક અને મહાકાવ્ય બન્ને કાવ્યરૂપોમાં પ્રયોજાયું અને સૂઝપૂર્વક પ્રયોજાય તો એ ઘણું સારું કામ આપી શકે એવું લાગે છે. એમાંયે નાટકના માધ્યમ બનવાની તેની ક્ષમતા ઘણી વધારે છે.[1]

૧ "અરેરે ! હૃદયની આજ્ઞા એક
ને ચરણનાં ચાલવાં બીજાં."

૨ "કોઈ સ્હમજાવશો – સ્હમજાવશો મ્હને
કે ક્ય્હાંથી ઊતરે છે અન્તરની ઓછપો ?"

૩ "કયા સંસારમાં છે, ઓ કુમારી !
કામ વિનાનો પ્રેમ ?"

૪ "બચજે એ વરુના પંજામાંથી."

આ અને આવાં બીજાં ઘણાં દૃષ્ટાંતો વ્યુત્ક્રમની વૈવિધ્યસભરતા અર્થ અને ભાવની કેવી સમર્પક બની છે તે બતાવશે.

રૂઢ છંદમાંથી મુકિત મળતાં વ્યુત્ક્રમવાળી વાક્યરચનાની અભિવ્યકિતક્ષમતાને પ્રગટ થવાની મોકળાશ મળી. એ જ પ્રમાણે સંયોજકો અને ક્રિયારૂપોના લોપવાળી વાક્યરચના જે પદ્યશૈલીમાંથી આવી હતી તેને પણ અપદ્યાગદ્ય દ્વારા વધુ મોકળાશ પ્રાપ્ત થઈ. કવિતાના પ્રકારો પૂરતી જ સીમિત રહેલી આ લાક્ષણિકતાઓમાં નાટ્યોચિતતા પણ સારી પેઠે રહેલી છે એ અપદ્યાગદ્યે પ્રત્યક્ષ કરી બતાવ્યું.

---

૧ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ 'શાહાનશાહ અકબરશાહ'માં અકબ્બરશાહની એકોકિતનો કરેલો અભિનય અને પ્રશંસા નોંધપાત્ર છે. નાનાલાલનાં નાટકોના કેટલાક અંશો રંગભૂમિ પર વધુને વધુ ભજવાય તો અપદ્યાગદ્યની નાટકના માધ્યમ બનવાની ક્ષમતા કેટલી છે એનો સાચો ખ્યાલ આવે. જુઓ 'ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘ'ના ડિસે. '૭૩ માં યોજાયેલ ચોવીસમા સંમેલનના પ્રમુખસ્થાનેથી અપાયેલું ચંદ્રવદન મહેતાનું વ્યાખ્યાન 'ગુજરાતીના અભ્યાસક્રમમાં શિક્ષણ', પૃ. ૧૪–૧૫

અપદ્યાગદ્યની ત્રીજી સિદ્ધિ છે વાગ્મિતાની. વાગ્મિતાનું તત્ત્વ અપદ્યાગદ્યમાં આવ્યું વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાંથી. સમાંતરિત વાક્યરચનાઓ, ઉદ્‌બોધનાત્મક અને પ્રશ્નવાળાં વાક્યો એ વાગ્મિતાવાળી વાક્યરચનાની છટાઓ તત્કાલીન વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાંથી અપદ્યાગદ્યમાં આવી. આમ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોની આ નાટ્યછટાઓ અપદ્યાગદ્ય દ્વારા પ્રચુરપણે શિષ્ટ નાટકમાં પ્રવેશી. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર વાગ્મિતાવાળી આ નાટ્યછટાઓનો ઉપયોગ ખૂબ સ્થૂળ રીતે થતો. આ વાક્યરચનાઓમાં પણ શિષ્ટ અને ગંભીર કક્ષાએ રહીને ભાવ અને અર્થને અસરકારકરીતે વ્યક્ત કરવાની શક્તિ છે એ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યને સહુ પ્રથમ અપદ્યાગદ્યે પ્રત્યક્ષ કરી બતાવ્યું. 'અકબરશાહની એકોક્તિ'માં વ્યક્ત થતી વ્યથા, નૃત્યદાસીની દલીલોની સચોટતાનું બળ આ વાક્યરચનાઓથી સુલભ બન્યું. તિરસ્કાર, આશ્ચર્ય, નિરાશા એવા વિવિધ ભાવો ઉત્કટરીતે વ્યક્ત કરવામાં આ પ્રકારની વાક્યરચનાઓ કેવી ઉપયોગી નીવડી તે પણ દેખાયું. શિષ્ટ નાટકોની શૈલીમાં આ ન ખોવા જેવો અંશ છે એમ અપદ્યાગદ્યે બતાવ્યું છે.

અર્થવિરામ પ્રમાણે પાડેલી પંક્તિઓ એ પણ તે સમયે ગુજરાતી કવિતામાં નવી વસ્તુ હતી. અક્ષરમેળ છંદોની અક્ષરની નિયત સંખ્યા અને તેમની શ્લોકબદ્ધતાને લીધે એકસરખી સંઘેડાઉતાર પંક્તિઓ પદ્યમાં ચાલી આવતી. માત્રામેળ છંદોમાં માત્રાની સંખ્યા પંક્તિનું નિયમન કરતી. અર્થ પ્રમાણે પંક્તિને નાની મોટી કરવાનું જે વલણ આધુનિક કવિતામાં જોવા મળે છે તે પ્રથમ સૂઝેલું નાનાલાલને એ ગુજરાતી વિવેચને સ્વીકારવું પડશે.

છંદના રૂઢ માળખામાંથી બહાર નીકળવાને લીધે અપદ્યાગદ્યને શબ્દો અને બોલચાલની કેટલીક અસરકારક વાક્ભંગિઓની પસંદગીમાં મોકળાશ મળી. બોલચાલના શબ્દો, નવા બનાવેલા સામાસિક અને ઇતર શબ્દો આને લીધે અપદ્યાગદ્યમાં વપરાયેલા જોવા મળે છે. સંસ્કૃત શબ્દો પ્રચુર માત્રામાં છે તો પણ તત્કાલીન બીજા કવિઓની ભાષા કરતાં અપદ્યાગદ્યની ભાષા એક જુદી તાજગીનો અનુભવ કરાવે છે. એટલું જ નહીં બીજા કવિઓની ભાષાને મુકાબલે અપદ્યાગદ્યની ભાષા શિષ્ટ હોવા છતાં તત્કાલીન ગુજરાતી જીવનની સૌરભવાળી બની છે તેનું કારણ પણ આ જ છે.

જ્યારે છંદોબદ્ધ કવિતા તરફનો પક્ષપાત વિશેષ હતો ત્યારે પણ અછાંદસ હોવા છતાં અપદ્યાગદ્યનું ગુજરાતી ભાવક અને વિવેચકવર્ગે આકર્ષણ અનુભવ્યું એ માટે અપદ્યાગદ્યમાં ઉપરની લાક્ષણિકતાઓને લીધે આવેલું કાવ્યત્વ કારણભૂત છે. અછાંદસ છે તો પણ અપદ્યાગદ્યમાં રચાયેલી કેટલીક કૃતિઓએ ગુજરાતી ભાવકવર્ગને મુગ્ધ કર્યો છે. 'ગુજરાતનો તપસ્વી' જેવું ઊર્મિકાવ્ય, 'ઈન્દુકુમાર-૧' કે 'જયા-જયંત' જેવાં નાટકો તેમની કેટલીક મર્યાદાઓ સ્વીકારીએ તો પણ ગુજરાતી સાહિત્યને

મહત્ત્વનાં અર્પણ છે.

કવિની રોમેન્ટિક પ્રકૃતિમાંથી જન્મેલા અપદ્યાગદ્યે નાનાલાલની ભાષાસૂઝની ઘણી શક્તિ પ્રગટ કરી. એનાથી ગુજરાતી કવિતાને ભાષાની અભિવ્યક્તિક્ષમતા તાગવાના નવા માર્ગો મળ્યા. કવિની આ પ્રગલ્ભ શૈલીથી બધા અંજાયા પણ ખરા, તો પણ ગુજરાતી કવિતા કે ગુજરાતી નાટક કવિએ જે નવી દિશાઓ ખોલી આપી એ દિશામાં ગયા નહીં. આમ બન્યું એનાં કેટલાંક કારણ છે. અહીં આપણે અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં રહેલાં કારણોને જોઈશું. એ સિવાયનાં બીજાં કારણ પછીનાં પ્રકરણમાં વિચારીશું.

વાગ્મિતાના તત્ત્વે અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યક્તિક્ષમતા વધારવામાં જો ફાળો આપ્યો તો એણે અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યક્તિક્ષમતા પર કેટલીક દૂષિત અસરો પણ કરી છે. આ વાત આપણે પાંચમા અને છઠ્ઠા પ્રકરણોમાં વિગતે જોઈ છે. અલંકારોની અતિશયતા અને તેમનો બિનજરૂરી લાગે તેવો ઉપયોગ, શબ્દોની અન–અર્થતા, અર્થ અને ભાવની પોકળતાને એના દ્વારા ઢાંકવાનો પ્રયાસ એ બધાંને લીધે વાગ્મિતાએ અપદ્યાગદ્યશૈલીને લાભ કરતાં ગેરલાભ વધુ કર્યો છે.

અપદ્યાગદ્યમાં જોવા મળેલું વાગ્મિતાનું તત્ત્વ ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવું હતું. વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકો પરથી એ અપદ્યાગદ્યમાં આવ્યું. વાગ્મિતામાં રહેલી અભિવ્યક્તિક્ષમતા એ અપદ્યાગદ્ય દ્વારા વૈવિધ્યસભરરીતે પ્રગટ થઈ, પરંતુ વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર વાગ્મિતાનો કેટલીક નબળાઈઓને ઢાંકવા માટે જે ઉપયોગ થતો હતો તે અપદ્યાગદ્યમાં પણ થયો. એટલે વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાં મર્યાદારૂપ બનેલું આ તત્ત્વ અપદ્યાગદ્યમાં પણ મર્યાદારૂપ બન્યું. ગુજરાતી સાહિત્યની પરંપરામાં કે આપણા વાણીપ્રયોગોમાં વાગ્મિતાનો ઉપયોગ ન હતો. એટલે વાગ્મિતાને કાવ્યમાં વાપરવાના હેતુઓની કોઈ સમૃદ્ધ પરંપરા કવિ પાસે ન હતી. આને પરિણામે તે એક કાર્યસાધક તત્ત્વ બનવાને બદલે વિશેષપણે અભિવ્યક્તિવૈચિત્ર્ય બની રહ્યું. કવિની ભાવ અને અર્થની અભિવ્યક્તિનું ઉચિત વાહન તે કેટલીક જગ્યાએ બની, પરંતુ વિશેષ તો કવિની ભાવ અને અર્થની પોકળતાને ઢાંકવાનું કાર્ય જ તેણે કર્યું. અપદ્યાગદ્ય આને લીધે કૃત્રિમ બન્યું.

અપદ્યાગદ્ય અને ચર્વિતોક્તિઓ (*cliche*):

અપદ્યાગદ્યમાં બોલચાલની ભાષાની વાક્ભંગિઓનો કુશળ ઉપયોગ જોવા મળે છે, વાગ્મિતાને લીધે તાજગીનો અનુભવ કેટલીક જગ્યાએ થાય છે તેમ છતાં અપદ્યાગદ્યશૈલી કૃત્રિમ લાગે છે. એનું એક કારણ વાગ્મિતા છે તે આપણે ઉપર જોયું. એ કૃત્રિમ લાગવાનું બીજું કારણ એમાં રહેલી ચર્વિતોક્તિઓ (*cliche*) છે. અર્થ અને ભાવને ઉત્કટ રીતે વ્યક્ત કરવાની શક્તિ ગુમાવી બેઠેલી ઉક્તિઓ, લપટી પડી

ગયેલી ઉક્તિઓ ચર્વિતોક્તિ (*cliche*) કહેવાય છે.

કોઈ પણ કવિની સાહિત્યિક ભાષામાં ચર્વિતોક્તિઓ ત્રણ માર્ગે પ્રવેશે છે,

૧ વ્યવહારની ભાષામાંથી

૨ સાહિત્યિક પરંપરામાંથી

૩ કવિની પોતાની અભિવ્યક્તિમાંથી

વ્યવહારભાષામાં અમુક અનુભવને ધારદાર રીતે વ્યક્ત કરવા માટે એક શબ્દ ઉપયોગમાં આવે, પછી એનાથી વધુ વિશિષ્ટ અનુભવને વ્યક્ત કરવા માટે ધીરે ધીરે એ શબ્દ મોળો લાગે. એટલે એનું સ્થાન બીજો શબ્દ લે. જેમકે કોઈ વસ્તુ મજાની હોય તો એને વ્યક્ત કરવા માટે 'સરસ' શબ્દ આપણે વાપરીએ. પરંતુ એનાથી મજાની વસ્તુ હોય તો 'બહુ સરસ', 'ખૂબ સરસ' એમ કહીએ. એટલાથી સંતોષ ન વળે એટલે 'વેરી ફાઇન', 'એક્ષલેન્ટ', 'ગ્રાન્ડ', 'સુપરફાઇન', 'આલાગ્રાન્ડ' એવા અનેકાનેક શબ્દો પ્રચારમાં આવે. સામાન્ય લાગણીને વ્યક્ત કરતા શબ્દો તો વ્યવહારભાષામાં આમ બદલાતા જાય છે, પરંતુ કોઈ ઉત્કટ લાગણીને વ્યક્ત કરતી કલ્પનરૂપ કે વક્રતાવાળી ઉક્તિઓ એટલી ઝડપભેર બદલાતી નથી. જેમકે 'ઘર ખાવા ધાવું', 'કક્કો ખરો કરાવવો', 'રામ રમી જવા', 'મનનો મુંજી', 'વાતનું વતેસર', વગેરે આ પ્રકારની ઉક્તિઓ છે. આ ઉક્તિઓમાં ભાવ અને અર્થને ઉત્કટરીતે વ્યક્ત કરવાની શક્તિ ઘટી ગઈ હોય છતાં વ્યવહારમાં તે વપરાયા કરતી હોય છે. વર્તમાનપત્રના અને બીજા ચાલુ ગદ્યમાં આવી ઉક્તિઓ ખૂબ વપરાતી હોય છે. પરંતુ જ્યારે એ સાહિત્યિકભાષામાં પ્રવેશે છે ત્યારે એ ભાવઅભિવ્યક્તિમાં મોળી લાગે છે.

વ્યવહારભાષાની જેમ અમુક અર્થ અને ભાવને ઉત્કટપણે વ્યક્ત કરતી ઘણી ઉક્તિઓ સાહિત્યિક પરંપરામાં પણ વખતોવખત વપરાઈને લપટી પડી ગઈ હોય છે. જેમકે મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં સ્ત્રીના સૌંદર્યને વર્ણવવા માટે એની કટિને સિંહની કટિ સાથે, એની આંખને હરણ કે કમળની આંખ સાથે, તેના નાકને પોપટની ચાંચ સાથે ને તેના દાંતને દાડમની કળી સાથે સરખાવવામાં આવે. દરેક કવિ દેહ–સૌંદર્યનાં વર્ણનોમાં આ પ્રકારના અલંકારો એકવિધ રીતે વાપર્યા કરે ત્યારે એવી ઉક્તિઓ પોતાની અંદર રહેલી ભાવ અને અર્થને વ્યક્ત કરવાની સમર્પકતા ગુમાવી બેસે છે. આ ઉક્તિઓ પહેલાં પ્રયોજાઈ હોય ત્યારે ખૂબ અસરકારક હોય, પરંતુ તેમનો અતિ વપરાશ તેમની અભિવ્યક્તિની ધારને બુઠ્ઠી બનાવી દે છે.

કવિ પોતે ઘણીવાર પોતાની શૈલીમાં કેટલીક ઉક્તિઓને ચર્વિતોક્તિઓ બનાવે છે. અમુક ભાવ કે અર્થને અસરકારક રીતે વ્યક્ત કરવા માટે તે કેટલીક ઉક્તિઓ વાપરે, પછી એ જ ઉક્તિઓનું વારંવાર પુનરાવર્તન કરે ત્યારે એ ઉક્તિની અર્થ ને ભાવની સમર્પકતા મોળી પડી જાય.

આ ત્રણે માર્ગે જોવા મળતી ચર્વિતોકિતઓનું પ્રમાણ કોઈ પણ સર્જકની શૈલીમાં કેટલું છે એ તે સર્જકની શૈલીને મૂલવવાનો એક માપદંડ બને છે. નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યમાં ચર્વિતોકિતઓનું આ તત્ત્વ ત્રણે રીતે પ્રવેશતું જોવા મળે છે.

બોલચાલના વપરાશમાં વખતોવખત વપરાતી અને લપટી પડી ગયેલી ઉકિતઓ અપદ્યાગદ્યમાં વપરાયેલી છે તે જુઓ :

૧ વિલસુ બહેન તો છે
એમની **આંખની કીકી.**

૨ **બાણ જેવાં વીંધે છે**
તેજકિરણોયે આજ મ્હારા દેહને.

૩ રોમરોમમાં છે **વીંછીની વેદના.**

૪ હા, **સોયની અણીએ** હું ઊગર્યો.

૫ રાજમાતા ! **પગલાંથી પાવન કીધી**
મ્હારી વારાણસીની વાડીઓ.

બોલચાલના વપરાશમાં લપટા પડી ગયા હોય એવા સામાસિક શબ્દો પણ અપદ્યાગદ્યમાં વપરાયેલા જોવા મળે છે.

લોકમત્રીશી, વનદેવી, ફૂલમંડલી, દેવવાણી, વરમાલા, જીવનદર્શન, મૂશળધાર, કાંચનવર્ણી, ભાગ્યોદય, તડકાછાયા, વગેરે

આ બધી વ્યવહારમાં વખતોવખત વપરાતી ઉકિતઓ સાહિત્યભાષામાં ઝાંખી પડી જાય છે. બોલચાલમાં તાજગી ગુમાવી ન બેઠી હોય એવી વાક્ભંગિઓ સાહિત્યમાં વપરાય ત્યારે એ સાહિત્યિક ભાષાને એક નવું પરિમાણ આપે છે. પણ આવી લપટી પડી ગયેલી ઉકિતઓ તેની અસરકારકતાને મોળી બનાવે છે.

તત્કાલીન સાહિત્યિક પરંપરામાં ગદ્ય તેમજ પદ્યમાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો વાપરવાનું વલણ ખૂબ વ્યાપક હતું. આ તત્સમ શબ્દોમાં કેટલાક શબ્દો એવા બની ગયા છે કે જે તે સમયના કોઈપણ સર્જકના સાહિત્યિક ગદ્ય અને પદ્યમાં સમાનરૂપે વપરાતા જોવા મળે છે. જેમકે કર, હસ્ત, ભુજ, નિજ, સરિતા, સિંધુ, ચરણ, જલ, પ્રશાન્ત, રજની, શ્વેત, અધર, બાલા, નયન, પરિમલ, સુહૃદ, લોચન, ધવલ, વ્યોમ, ગગન, અશ્રુ, રવ, વગેરે. આ અર્થોને વ્યકત કરતા વ્યવહારમાં વપરાતા શબ્દો બીજા જ હોય. એમાં કેટલાક શબ્દો તો પાછા વ્યાપક વ્યવહારમાં બિલકુલ અપરિચિત હોય.

અપદ્યાગદ્યમાં પણ આવા રૂઢ ચવાયેલા શબ્દો ખૂબ દેખાય છે. નાનાલાલ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોની સાથે તદ્ભવ શબ્દો પણ વિપુલ પ્રમાણમાં વાપરે છે. એકનો એક

અર્થ વ્યક્ત કરતા જુદા જુદા શબ્દોમાં બોલચાલમાં વ્યાપક શબ્દ વાપરવાનું વલણ જોવા મળે છે એટલું જ રૂઢ કે ચવાયેલા શબ્દો વાપરવાનું વલણ દેખાય છે. જેમકે 'વસન્તોત્સવ' માં બોલચાલમાં વ્યાપક 'આંખ' શબ્દની સાથે સાથે નયન, નેત્ર, લોચન એ ત્રણ શબ્દો વપરાયેલા જોવા મળે છે. એમાં સૌથી વધુ 'નયન' શબ્દ સત્તાવીસ વખત વપરાયેલો છે. 'નેત્ર' શબ્દ છ વખત તો 'લોચન' શબ્દ પાંચ વખત વપરાયેલો છે. આ ત્રણ સાહિત્યમાં વિશેષ વ્યાપક શબ્દોને મુકાબલે 'આંખ' શબ્દ ચૌદ વખત વપરાયો છે. વળી બોલચાલમાં વ્યાપક 'પાણી' શબ્દ ત્રણ વખત વપરાયો છે એને મુકાબલે સાહિત્યિક ભાષામાં રૂઢ થયેલો 'જલ' શબ્દ સત્તર વખત વપરાયો છે. તો બોલચાલમાં વ્યાપક 'મોઢું', 'મોં' શબ્દ બિલકુલ ન વપરાતાં સાહિત્યિક ભાષામાં રૂઢ 'મુખ' અને 'વદન' શબ્દો ઓગણીસ અને છ વખત વપરાયા છે. એ જ પ્રમાણે બોલચાલનો 'હાથ' શબ્દ સાત વખત તો સાહિત્યિક ભાષામાં વ્યાપક 'કર' શબ્દ છ વખત વપરાયો છે. આ ઉદાહરણો પરથી એમ કહી શકાય કે અપદ્યાગદ્યમાં રૂઢ અને ચવાયેલા શબ્દો વાપરવા તરફનો ઝોક વિશેષ છે. પરંતુ આ તારણ બધા જ શબ્દોમાં સાચું નથી પણ લાગતું. જેમકે બોલચાલમાં વ્યાપક 'ફૂલ' શબ્દ સાહિત્યિક રૂઢ શબ્દો 'પુષ્પ' અને 'કુસુમ' કરતાં ખૂબ વધુ વખત એકસઠવાર વપરાયો છે. એને મુકાબલે 'કુસુમ' દસ વખત અને 'પુષ્પ' પાંચ વખત વપરાયો છે. પરંતુ આવું ઓછા શબ્દોમાં જોવા મળે. બોલચાલમાં વ્યાપક શબ્દના અર્થવાળો બીજો શબ્દ જો સાહિત્યિક પરંપરામાં રૂઢ હોય તો એ વાપરવા તરફનું વલણ નાનાલાલ વિશેષ બતાવે છે.

એક જ અર્થવાળા એકથી વધુ શબ્દો હોય ત્યાં જુદા જુદા શબ્દોની પસંદગી વખતે અપદ્યાગદ્યની એક બે લાક્ષણિકતાઓ દેખાઈ આવે છે. પર્યાયવાચક શબ્દોમાં લાડવાચક પ્રત્યય લગાડી શકાય એવો શબ્દ વિશેષ વાપરે છે. 'પુષ્પ' કે 'કુસુમ' ને બદલે 'ફૂલ' શબ્દ વધુ વપરાયો છે એનું કારણ તેને લાલિત્યવાચક 'ડ' પ્રત્યય લગાડવાની સગવડ છે. 'પુષ્પ' અને 'કુસુમ' માં એ નથી. પ્રાસના મોહથી શબ્દપસંદગી કરવાનું વલણ અપદ્યાગદ્યમાં ઘણું છે. અહીં પણ એ જોવા મળે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ.

૧. નિરખી નિરખી નયન થાકતાં
૨. સૂર્યને નિરખી નયન
૩. નમણાં નેત્રનું લાજવું
૪. રમણની આંખોમાં આંજયો
૫. અણમીંચી આંખે
૬. લાલ લોચન

ઘણી વખત સામાસિક શબ્દો બનાવવામાં અમુક શબ્દ બીજા પર્યાયવાચક શબ્દો કરતાં

[illegible] છે. 'ફૂલ' 'મુખ' 'જલ' શબ્દો સામાસિક શબ્દો બનાવવા [illegible] વપરાયા છે. જેમકે ફૂલમંડળી, ફૂલવાડી, વેલીફૂલ, ફૂલવેલી, [illegible]. મુખવલ્લરી, રમણમુખડે, વિમલમુખ, હૃદયજલ, નભજલ, [illegible], વગેરે. આ લાક્ષણિકતાઓ સિવાય કોઈ વિશિષ્ટતા પારખી ન શકાય એવી [illegible] પણ ઘણી જગ્યાએ એક યા બીજા પર્યાયવાચક શબ્દો વપરાયા છે. એમાં વપરાયેલા એક શબ્દને સ્થાને બીજો પર્યાયવાચક શબ્દ મૂકવાથી કોઈ હાનિ ન થાય એવો અનુભવ થાય.

સાહિત્યિક પરંપરામાં રૂઢ શબ્દો વાપરવાનું વલણ જેમ અપદ્યાગદ્યમાં છે તેમ ઘણું નજરે તરી આવે એવું વલણ રૂઢ ને ચવાયેલા અલંકારો વાપરવાનું છે. એમાં રૂપકાત્મક સામાસિક શબ્દો થોકબંધ જોવા મળશે. જેમકે

કરમાલા, કરલતિકા, તરુઘુમ્મટ, કૃપાકટાક્ષ, દેહલતા, કરલતા, સ્નેહસરિતા, કોકિલકંઠ, દેહકળી, રસઝરણું, હૃદયમોરલી, ચન્દ્રકલા, પ્રેમકિરીટ, સ્નેહવિમાન, પ્રાણકલા, મુખકમલ, કનકતેજ, સૌન્દર્યવેલી, સ્નેહજયોતિ, હૃદયદર્પણ, અધરપાંખડી, નયનદલ, કિરણરેખા, કરકિરણ, અધરદલ, વગેરે.

આ ઉપરાંત સાહિત્યિક પરંપરામાં રૂઢ હોય એવા બીજા અલંકારો પણ જોવા મળે છે. જેમકે

૧. જયન્ત : (જયા માટે) "જાણે છંછેડાયેલી સિંહણ"
૨. "હૃદયનું સિંહાસન"
૩. "ઉરનો સાગર"
૪. "કુંજની હરિણી જેવી" (કાન્તિકુમારી)
૫. "ઉરમાં તોફાન ઘૂમવું"
૬. "કાજળકાળી મધ્ય રાત્રી"
૭. "સાગર શો ગંભીર"
૮. "વીજળી શા નયનબાણ"

સંસ્કૃત સાહિત્ય અને મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં વપરાઈ વપરાઈને સાવ લપટા પડી ગયેલા આ અલંકારો અપદ્યાગદ્યમાં ભાવ અને અને અર્થની અભિવ્યકિત માટે ખૂબ પ્રયોજાય છે. સંસ્કૃત અને મધ્યકાલીન સાહિત્યના પરિશીલનથી અને સંસ્કારથી કવિનું ચિત્ત પૂરેપૂરું બંધાયેલું છે એ એમાં સ્પષ્ટ દેખાય છે.

કેટલાક અભિવ્યકિતના પ્રયોગો અપદ્યાગદ્યમાં એવા પણ જોવા મળે છે કે જેમણે ભાવ અને અર્થને અસરકારક રીતે વ્યકત કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હોય, પણ એ પ્રયોગોનો વારંવાર કવિ આશ્રય લે ત્યારે તે ફીકકા પડી જાય. જેમકે લાલિત્યવાચક

પ્રત્યયો લગાડી શબ્દના ભાવને એક પ્રકારનું કોમળપણું, લાડ એ બધું કવિ આપે છે. એવા શબ્દોને મળેલી આ ભાવસમૃદ્ધિ ઘણી જગ્યાએ અસરકારક બનતી હોય છે. પરંતુ કવિની કૃતિઓમાં એ વખતોવખત એટલી બધી વખત વપરાય છે કે તેને લીધે એમની ભાવસમર્પકતાને અનુભવી ચૂકેલા ભાવકના ચિત્તમાં એ રૂઢ બની જાય છે. એમાંની ભાવસમર્પકતા પછી એને ઓછી સ્પર્શે છે. થોડાક નમૂનાઓથી એ જોઈએ :

૧. ઈન્દુકુમાર : "અહા ! એ **આંખડીઓનું** ઓજસ." ('ઈન્દુકુમાર')

૨. કુમારી : "ભાઈને આંખલડીથી વધાવો છો." ('પ્રેમકુંજ')

૩. શેવતી : "નથી રહડતો, આડો થયો
ઝૂલોયે આજ—સખીઓ **સરિખડો**." ('જયા—જયન્ત')

૪. જોગન્દર (વીરેન્દ્ર) : "આ એ પુરાણપરિચિત પૂલ,
જીવનઆશાઓની પન્થકમાન **સરિખડો**." ('પ્રેમકુંજ')

ઉપરની બધી ઉક્તિઓમાં લાલિત્યવાચક પ્રત્યયો ઔચિત્યપુરઃસર વપરાયા છે. એનાથી કોમળતાનો, લાડનો, આત્મીયતાનો એવા ભાવોની સમૃદ્ધિ શબ્દના અર્થમાં ભળે છે, પણ આ પ્રયોગોનો એટલો બધો અતિરેક થાય છે કે એના સંસ્કાર ભાવકના ચિત્તમાં હોવાથી આ સમર્પકતાની અસર મોળી પડી જાય છે. અનુચિત રીતે થયેલા પ્રયોગના સંસ્કાર પણ અસરકારકતાને મોળી બનાવવામાં ભાગ ભજવે છે.

કવિની આવી બીજી ઘણી અર્થસાધક પ્રયુક્તિઓમાં પણ આમ જ બન્યું છે. જેમકે શબ્દોની દ્વિરુક્તિથી ભાવને વધુ ઉત્કટ અને ગતિશીલ બનાવવાની પ્રયુક્તિ અપદ્યાગદ્યની એક આગવી લાક્ષણિકતા છે એની વાત આપણે પહેલાં કરી છે. પણ એ પ્રયુક્તિનો વારંવાર ઉપયોગ જોવા મળે ત્યારે એની અસર મોળી બની જાય. જુઓ :

૧. કાન્તિકુમારી : "કોઈ સ્હમજાવશો—સ્હમજાવશો મને
કે કયહાંથી ઊતરે છે અન્તરની ઓછપો ?"

૨. ગિરિરાજ : "પડે છે—પડે છે જાણે
મ્હારાયે માથેથી મુગટ "

૩. ગિરિરાજ : "પણ એથીયે છે અધરાં—અધરાં
ખેડવાં રાજકુટુંબમાંના રાજતન્ત્ર."

૪. જહાંગીર : "લાવો—લાવો મ્હારી આંખોનાં કિરણોને."

આ બધી જગ્યાએ આ પ્રયુક્તિનો અર્થસાધક ઉપયોગ થયો છે, પરંતુ એમનો વખતોવખતનો ઉપયોગ તેની સમર્પકતાને ઝાંખી પાડે છે. શબ્દના એક વર્ણને

બેવડાવી અર્થને ભારપૂર્વક રજૂ કરવાની પ્રયુક્તિ પણ આવી છે. જેમકે કદ્દી, અમ્મર, પચ્ચાસ, વગેરે. નિષેધનો અર્થ વ્યકત કરવા માટે થતી 'મા વાશો એકલડી એ વેણુ' જેવાં 'મા' વાળી વાક્યરચનાનું પુનરાવર્તન એમાં રહેલી સમર્પકતાને મોળી પાડે છે.

આ પ્રકારની રૂઢ ઉક્તિઓ અપદ્યાગદ્યમાં પ્રચુરપણે પ્રયોજાઇ હોવાને લીધે સમગ્ર શૈલી આપણા ચિત્ત પર કેટલાક ખાસ સંસ્કાર પાડે છે. આ તત્ત્વને લીધે એ કૃત્રિમ લાગે છે. બોલચાલના શબ્દોનો વપરાશ, નવા શબ્દો બનાવી લેવાની કેટલીક સ્વાભાવિક સૂઝ, શબ્દની આસપાસ વીંટાયેલી અર્થની અને સંસ્કારની છાયાઓને પકડવાની શક્તિ એ બધું અપદ્યાગદ્યમાં વખતોવખત દેખાય છે અને એને લીધે એક તાજગીનો અનુભવ એ આપણને કરાવે છે તો બીજી બાજુ એમાં આવી રૂઢ ઉક્તિઓ વચ્ચે વચ્ચે આવીને, એમનું એકધારું પુનરાવર્તન વખતોવખત થઇને પેલી અનુભવાતી તાજગીને મોળી પાડે છે. એક બે ઉદાહરણોથી સ્પષ્ટ કરીએ.

કાન્તિકુમારી યશ પાસે પોતાના ચિત્તમાં જન્મેલા પ્રણયભાવનો એકરાર કરે છે અને તેમ છતાં જે ગ્લાનિનો અનુભવ કરે છે એની નીચેના સંવાદમાં સુંદર અભિવ્યક્તિ થઇ છે:

કાન્તિકુમારી : "ધમધમતી માઝમરાતના મધ્યાકાશમાં
એકાએક સુધાકર વીંધી ઊતરે,
ને આભમાં જ્યોતિરેખા દોરાય;
એવું પ્રગટ્યું છે એક કિરણ
મ્હારે હ્રદયે, બ્હેનાં !
યશ ! દેવિ ! જનનિ !
ત્હોય નથી આયુષ્યમાં ઉઘાડ.
મેઘમેખલા હજી છે અભેદ્ય;
ઉપર અન્ધકારનાં વાદળ ઝઝૂમે છે."

અહીં જેમ્ ચંદ્રના ઉદયથી એના કિરણનો પ્રકાશ માઝમરાતના મધ્યાકાશમાં ફેલાય તેમ પોતાના ચિત્તમાં પ્રણયનો પ્રકાશ વ્યાપ્યો છે એમ અલંકારની મદદથી વ્યકત થયેલા કાંતિકુમારીના પ્રણયના એકરારમાં ચારુતા છે. પછી "ત્હોય નથી આયુષ્યમાં ઉઘાડ" એ ઉક્તિ કાંતિકુમારીના ચિત્તની વ્યથાને ઉત્કટ રીતે પ્રગટ કરે છે. પરંતુ એ ગ્લાનિની જ્યારે તે પોતાના જીવન પર અન્ધકારનાં વાદળાં હજી છવાયેલાં છે એમ કહે છે ત્યારે એ રૂઢ ઉક્તિ પહેલાં વ્યકત થયેલી ગ્લાનિની ઉત્કટતાને મોળી પાડી દે છે.

બીજું એક ઉદાહરણ 'જયા–જયન્ત'માંથી લઈએ. ત્રીજા અંકના બીજા પ્રવેશમાં ગિરિરાજ અને રાજરાણીના પશ્ચાતાપને વ્યકત કરતા સંવાદોમાં ગિરિરાજનો એક સંવાદ જોઈએ:

ગિરિરાજ : "શણીછ કાષ્ટમાં અણદીઠો અગ્નિ છે;
એવી મ્હારેય ઊંડી વાસના હશે,
ઝીલી, અણઊઘડી એક કિરણ જેવી;
નહીં તો બળીને ભસ્મ ન થાત
મ્હારીયે દ્રઢતાનો દુર્ગ."

અહીં પ્રથમ ત્રણ પંક્તિઓમાંનો ઉપમા અલંકાર ગિરિરાજનાં નિખાલસતા અને પશ્ચાત્તાપને સરસ રીતે વ્યક્ત કરે છે, પણ પછીની બે પંક્તિઓમાં તે 'દ્રઢતાનો દુર્ગ' જેવા રૂઢ રૂપક અલંકારનો આશ્રય લે છે ત્યાં સમગ્ર સંવાદની તાજગી ઝાંખી પડી જાય છે.

રૂઢ ઉક્તિઓથી અભિવ્યક્તિની તાજગી જેમ મોળી પડી જાય છે તેમ એનાથી અભિવ્યક્તિ કૃત્રિમ પણ બની જાય છે. "જયા-જયન્ત"માં પાણીમાં તણાતી જયાને જયન્તના શિષ્યો બચાવીને મઠમાં લઈ આવે છે ત્યારે બેભાન જયાને જોઈ જયન્તની લગભગ આખી સ્વગતોક્તિ રૂઢ ઉક્તિઓ વાપરવાને લીધે કૃત્રિમ બની છે:

જયન્ત : "ન ભાગી પડ, ઓ શરીરના માળખા !
ન ફૂટી જાઓ, ઓ અમ્મર આત્મા !
આ તો દેહનું શબ છે;
નથી ચેતનના બ્રહ્મમહેલ."

અહીં 'ચેતનના બ્રહ્મમહેલ' 'દેહનું શબ' 'અમ્મર આત્મા' એ બધી રૂઢ થઈ ગયેલી ઉક્તિઓ જયન્તના ચિત્તમાં ફરી ફૂટતા વાસનાના અંકુરની સામે ટકી રહેવાની મથામણને કૃત્રિમ બનાવે છે. આ સ્વગતોક્તિ પછી આગળ વધે છે અને થોડેક આગળ જઈ જયાની આ દશા જોઈ જયન્તના ચિત્તમાં જન્મેલી વ્યથાને પણ રૂઢ ઉક્તિઓથી વ્યક્ત કરે છે:

"આ દશા !
ચન્દ્રિકા–નીતરેલો જાણે ચન્દ્રમા.
ગિરિદેશ ! ત્હમારી રાજકુમારી.
રાજપિતા ! ત્હમારા કિરીટની કલગી,
રાજમાતા ! ત્હમારા હૈયાની સ્નેહકલા,
નીરખો આ નીરની પથારીમાંથી ઊઠતી."

અહીં જયાને 'ચન્દ્રિકા–નીતરેલો ચન્દ્રમા' કે ગિરિરાજના 'કિરીટની કલગી' કે રાજરાણીના 'હૈયાની સ્નેહકલા' કહેવાથી જયન્તના હૃદયની વ્યથા બિલકુલ પોકળ લાગે છે.

બેવડાવી અર્થને ભારપૂર્વક રજૂ કરવાની પ્રયુક્તિ પણ આવી છે. જેમકે કદ્દી, અમ્મર, પચ્ચાસ, વગેરે. નિષેધનો અર્થ વ્યક્ત કરવા માટે થતી 'મા વાશો એકલડી એ વેણુ' જેવી 'મા' વાળી વાક્યરચનાનું પુનરાવર્તન એમાં રહેલી સમર્પકતાને મોળી પાડે છે.

આ પ્રકારની રૂઢ ઉક્તિઓ અપદ્યાગદ્યમાં પ્રચુરપણે પ્રયોજાઈ હોવાને લીધે સમગ્ર શૈલી આપણા ચિત્ત પર કેટલાક ખાસ સંસ્કાર પાડે છે. આ તત્ત્વને લીધે એ કૃત્રિમ લાગે છે. બોલચાલના શબ્દોનો વપરાશ, નવા શબ્દો બનાવી લેવાની કેટલીક સ્વાભાવિક સૂઝ, શબ્દની આસપાસ વીંટાયેલી અર્થની અને સંસ્કારની છાયાઓને પકડવાની શક્તિ એ બધું અપદ્યાગદ્યમાં વખતોવખત દેખાય છે અને એને લીધે એક તાજગીનો અનુભવ એ આપણને કરાવે છે તો બીજી બાજુ એમાં આવી રૂઢ ઉક્તિઓ વચ્ચે વચ્ચે આવીને, એમનું એકધારું પુનરાવર્તન વખતોવખત થઈને પેલી અનુભવાતી તાજગીને મોળી પાડે છે. એક બે ઉદાહરણોથી સ્પષ્ટ કરીએ.

કાન્તિકુમારી યશ પાસે પોતાના ચિત્તમાં જન્મેલા પ્રણયભાવનો એકરાર કરે છે અને તેમ છતાં જે ગ્લાનિનો અનુભવ કરે છે એની નીચેના સંવાદમાં સુંદર અભિવ્યક્તિ થઈ છે:

કાન્તિકુમારી : "ઘમઘમતી માઝમરાતના મધ્યાકાશમાં
એકાએક સુધાકર વીંધી ઊતરે,
ને આભમાં જ્યોતિરેખા દોરાય;
એવું પ્રગટ્યું છે એક કિરણ
મ્હારે હૃદયે, બ્હેનાં !
યશ ! દેવિ ! જનનિ !
ત્હોય નથી આયુષ્યમાં ઉઘાડ.
મેઘમેખલા હજી છે અભેદ્ય;
ઉપર અન્ધકારનાં વાદળ ઝઝૂમે છે."

અહીં જેમ્ ચંદ્રના ઉદયથી એના કિરણનો પ્રકાશ માઝમરાતના મધ્યાકાશમાં ફેલાય તેમ પોતાના ચિત્તમાં પ્રણયનો પ્રકાશ વ્યાપ્યો છે એમ અલંકારની મદદથી વ્યક્ત થયેલા કાંતિકુમારીના પ્રણયના એકરારમાં ચારુતા છે. પછી "ત્હોય નથી આયુષ્યમાં ઉઘાડ" એ ઉક્તિ કાંતિકુમારીના ચિત્તની વ્યથાને ઉત્કટ રીતે પ્રગટ કરે છે. પરંતુ એ ગ્લાનિની જ્યારે તે પોતાના જીવન પર અન્ધકારનાં વાદળાં હજી છવાયેલાં છે એમ કહે છે ત્યારે એ રૂઢ ઉક્તિ પહેલાં વ્યક્ત થયેલી ગ્લાનિની ઉત્કટતાને મોળી પાડી દે છે.

બીજું એક ઉદાહરણ 'જયા-જયન્ત'માંથી લઈએ. ત્રીજા અંકના બીજા પ્રવેશમાં ગિરિરાજ અને રાજરાણીના પશ્ચાતાપને વ્યક્ત કરતા સંવાદોમાં ગિરિરાજનો એક સંવાદ જોઈએ:

છે, પરંતુ આ ચર્વિત ઉક્તિઓ એ અભિવ્યક્તિની કુશળતાને ઝાંખપ લગાડે છે, એ શૈલીમાં દોષરૂપ બનીને ઊપસી આવે છે.

નાનાલાલ અભિવ્યક્તિમાં જેટલા રોમેન્ટિક રહ્યા એટલા જીવનદૃષ્ટિમાં રોમેન્ટિક નથી. એમનું સંવેદનજગત આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિના મૂલ્યોથી બધ્ધ છે. આ દેશના મહાનપુરુષો, આ દેશની સંસ્કૃતિ, એનાં વર્ષોથી સ્વીકારાયેલાં જીવનમૂલ્યો સ્વીકારીને કવિ ચાલે છે. એમનું ચિત્ત એ મૂલ્યોને નવી રીતે તપાસતું હોય, એ પ્રત્યે આશંકાઓ ઉઠાવતુ હોય, એનું શોધન કરવા મથતું હોય, એ બધું કવિની ચેતનાને કોઈ જુદી જ રીતે અભિવ્યક્તિમાં સક્રિય બનાવતું હોય એવું જોવા નહીં મળે. આને લીધે નાનાલાલની અનુભવસૃષ્ટિ, એમનાં જીવનમાં સ્વીકારાયેલાં મૂલ્યો, એ બધાં કોઈ એમના પ્રાણની ચેતનાથી નવો સંદર્ભ પ્રાપ્ત કરીને આવતાં નથી. કાન્તમાં જેવું મંથન અનુભવાય એવું નાનાલાલમાં નથી. કવિની અભિવ્યક્તિએ એક નવું રૂપ ધારણ કર્યું પણ એ દ્વારા કવિને જે વ્યકત કરવાનું હતું તે કંઈ કવિની રોમેન્ટિક ચેતનામાંથી જન્મેલું વૈયક્તિક સંવેદન નથી. એટલે અભિવ્યક્તિ અને વકતવ્યની વચ્ચે જે મેળ સધાવો જોઈએ તે કંઈક તૂટે છે. એ વસ્તુ આ શૈલી વિશે છાપ એ પાડે છે કે કવિના વકતવ્યમાં કેટલુંક વૈચિત્ર્ય જરૂર છે, પણ એમનું વક્તવ્ય કંઈ એવું-અપૂર્વ નથી કે જેને વ્યકત થવા માટે કોઈ નવી શૈલી જન્માવવી પડે. એટલે કવિએ પોતાની આગવી શૈલી જન્માવી ખરી, પરંતુ એની પાસે જે રીતે કામ લેવું જોઈએ તે લઈ શકયા નહીં. 'વસંતોત્સવ' થી 'દ્વારિકાપ્રલય' સુધી આવતાં આ શૈલીમાં અભિવ્યક્તિ પ્રત્યે કવિ મંથન અનુભવતો હોય, એની અભિવ્યક્તિમાં નવા પલટાઓ આવતા હોય, શૈલી જુદા જુદા સારા નબળા તબક્કાઓમાંથી પસાર થઇ હોય, શૈલીની નબળાઈઓને અતિક્રમવાનો, એની લાક્ષણિકતાઓને વધુ ખીલવવાની સુઝ કવિ દાખવતા હોય એવો બધી કૃતિઓમાંથી પસાર થતાં અનુભવ નથી થતો. આને પરિણામે 'વસંતોત્સવ' અને 'ઈન્દુકુમાર–૧'માં આ શૈલીએ પોતાની જે લાક્ષણિકતાઓ અને મર્યાદાઓ પ્રગટ કરી એ બધી એના એ સ્વરૂપે ઓછીવધતી માત્રામાં બધી જ કૃતિઓમાં જળવાઈ રહી. એ બતાવે છે કે કવિની રોમેન્ટિક પ્રકૃતિમાંથી જન્મેલી આ શૈલી નાનાલાલના હાથે સૂઝપૂર્વક ખેડાઈ નથી.

નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યમાં વિપુલ સર્જન કર્યું છે અને આ રૂઢ ઉક્તિઓનું વારંવારનું પુનરાવર્તન સમગ્ર વાચનમાં એટલું બધું નીરસ થઈ પડે છે કે ઘણી વખત કેટલીક અભિવ્યક્તિ એકલી જોઈએ તો આસ્વાદ્ય બનતી હોય, પરંતુ એનું વખતોવખતનું પુનરાવર્તન ચિત્ત પર અંકાયેલું હોય ત્યારે એ આસ્વાલ બનતી અભિવ્યક્તિ પણ ઝાઝી અસર ન જમાવી શકે.

'ઈન્દુકુમાર' ના પહેલા અંકના સાતમા પ્રવેશમાં એક સંવાદ વસન્તનો આ પ્રમાણે છે.

વસન્ત : "કાંચન! બ્હેનાં! જો! જો!
કાન્તિકુમારીનો ઘમઘમતો રથ;
જાણે આકાશમાં ઊડતા સિધાવે."

અહીં કાન્તિકુમારીના દેહને 'ઘમઘમતો રથ' કહી કવિએ 'ધમધમતા' શબ્દ દ્વારા એના ઊછળતા યૌવનનો તરવરાટ પ્રગટ કર્યો છે એ આસ્વાદ્ય બને છે, પરંતુ 'ઘમઘમતો' વિશેષણ વખતોવખત એમના સર્જનમા આવતો હોવાથી એ વિશેષણ એની ઉત્કટતા એટલી ચિત્ત પર પાડી નથી શકતો. જેમકે 'ઘમઘમતી માઝમરાત' 'ઘમઘમતા પૂર', વગેરે.

રૂઢ ને ચવાયેલી ઉક્તિઓનો વધુ પડતો વપરાશ કવિના ચિત્તમાં રહેલા ભાવ–વૈશિષ્ટયના અભાવને પણ સૂચવે છે. જ્યારે કવિનું ચિત્ત કોઈ ભાવને વિશિષ્ટ અને ઉત્કટરૂપે ન અનુભવતું હોય ત્યારે એની ભાવઅભિવ્યક્તિ રૂઢ બનેલી લઢણોને વાપરી સંતોષ માની લે છે. કવિમાં થોડું તરંગબળ હોય, થોડી ચાતુરી હોય અને બૌધ્ધિક તેજસ્વીતા હોય તો તે એ કેટલુંક ઉક્તિવૈચિત્ર્ય આણે, પણ એનાથી એના ભાવવૈશિષ્ટયના અભાવની મર્યાદા ઢંકાઈ જતી નથી. થોડો વખત એ ભાવકવર્ગને ભુલાવામાં નાખી શકે છે, પરંતુ એનું વિશેષ સર્જન જેમ બહાર આવતું જાય તેમ અભિવ્યક્તિની આવી ચવાયેલી લઢણોનું પુનરાવર્તન વધારે ને વધારે એની ભાષામાં દેખાવા માંડે છે. એની ચાતુરીથી આવેલી અભિવ્યક્તિનું આભાસી આકર્ષણ ઝાંખું પડવા માંડે છે. નાનાલાલની અપદ્યાગદ્ય કૃતિઓમાં પણ આવો અનુભવ થાય છે. 'વસંતોત્સવ' 'ઈન્દુકુમાર અંક–૧' પ્રગટ થયાં ત્યારે એમાંના શબ્દમાધુર્યે, એમાંની કેટલીક અલંકારરચનાઓએ ભાવકવર્ગમાં ખૂબ આકર્ષણ જન્માવ્યું. પરંતુ ધીમે ધીમે એની લઢણ બંધાઈ ગઈ. કૌમારના ને અન્ય પ્રણયના ભાવો લગભગ એકનાએક શબ્દો અને અલંકારોથી વ્યકત થતા જોવા મળ્યા. એ બતાવે છે કે કવિની સંવેદના ચિરપરિચિત સંસ્કારોથી બંધાયેલા અનુભવોથી કોઈ વિશેષ નથી. અલબત્ત આપણે આગળ જોયું તેમ કવિની શબ્દપસંદગીની કેટલીક આગવી સૂઝ એમની કેટલીક વ્યંજનાસભર વક્રોક્તિ ઘણી સમર્થ રીતે ભાવઅભિવ્યક્તિ સાધે

શેઠ, વલ્લભજી ભાણજી મહેતા, ઉછરંગરાય કેશવરાય ઓઝા અને મૂલજી દુર્લભજી વેદ.

કેશવ હ. શેઠનું 'મહાગુજરાતનો મહાકવિ' (૧૯૨૭) નાનાલાલના સુવર્ણમહોત્સવ પ્રસંગે અંજલિરૂપે રચાયેલું પ્રશસ્તિકાવ્ય છે. આ કાવ્ય સુંદરમૂને "ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલીમાં ગાંભીર્યપૂર્વક જે થોડાંક કાવ્યો લખાયાં છે તેમાં સૌથી સારું નીવડેલું" લાગેલું અને એ અભિપ્રાયમાં ઘણું તથ્ય છે.[1] અપદ્યાગદ્યની બધી લાક્ષણિકતાઓ અને મર્યાદાઓ આ કાવ્યમાં બરાબર ઊતરી આવી છે. અપદ્યાગદ્યને કવિએ બરાબર પકડયું છે એમ કાવ્ય વાંચતા તરત અનુભવાય છે. શબ્દો, વાકયો, વાકયજૂથોની છટાઓનું સારું અનુકરણ કવિ કરી શકયા છે. થોડાક નમૂનાઓ જોઈએ :

"ચિત્રગુપ્તને ધર્મચોપડે
મંડાયું આજ અમૃતાક્ષરીથી
જવલંત જીવનનું જમા પાસું.
– ને આજ એટલે ?
કાશ્મીરી ગુલજારે વસન્તનિતરતો
નિર્મળ ને ચારુ ચૈત્રમાસ:
રાજરાજેન્દ્ર શ્રી રામચન્દ્રનો અવતારમાસ". (પૃ. ૨૪)

નાનાલાલના સ્વભાવદોષને પણ કવિ કેવી ગુણદૃષ્ટિએ જુએ છે !

"કવિનાં ઉગ્ર છે અભ્યાસતપ.
વરસે ત્યારે જાણે તેજની ઝડીઓ;
પણ એથીય અદકેરો છે આકરો
એ તેજમૂર્તિનો પ્રકૃતિતાપ.
લજામણીના દિલ દાઝેસ્તો :
તેજ–ઝીલતાં પ્રભો જ
તાપને તો જીરવી જાણે :
ભ્રમતિમિરના ભટકેરૂઓ કાજે
છે આજ મારો પ્રશ્નટંકાર". (પૃ. ૮)
"સાહિત્યવાડીના રસમાળીડે
કાવ્યકુસુમના રોપ રોપ્યાં
ને ગુજરાતનાં ઘટાટોપ આંબાવાડિયે
ફળ્યાં ફાલ્યાં તેનાં અમૃતફળ;
ચાખણહારે ચાખ્યાં

૧ 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૪૧૬

૮

અપદ્યાગદ્ય-નાનાલાલ પછી

નાનાલાલની અપદ્યાગદ્ય રચનાઓ પ્રગટ થતી ગઈ તેમ એણે સાહિત્યજગતમાં સારો એવો ઊહાપોહ જગાડેલો. કાંત જેવા કવિએ "ઊગ્યો પ્રફુલ્લ અમીવર્ષણ ચંદ્રરાજ" કહી નાનાલાલના સર્જનને ઉમળકાભેર આવકારેલું. નરસિંહરાવ, રમણભાઈ તથા બીજા સર્જકો અને વિવેચકોએ પણ અપદ્યાગદ્યમાં થએલી રચનાઓની મોહિની અનુભવી. કાવ્યમાં રૂઢ છંદોની ચુસ્તતામાંથી મુક્ત થવા તરફ ઝોક હતો, પરંતુ છંદનો સદંતર ત્યાગ કરવાનું વલણ ન હતું. એટલે આ અછાંદસ શૈલીની મધુરતા અનુભવવા છતાં આપણા વિવેચકોએ એનો વિરોધ પણ કર્યો. એ પદ્ય નથી, રાગયુક્ત ગદ્ય જ છે એવો ખ્યાલ એના વિશે નિશ્ચિત કર્યો. અને કવિતા તો પદ્યમાં જ હોય એટલે અપદ્યાગદ્યશૈલીની ગમે તેવી મધુરતા હોય પણ એ છે ગદ્ય તેથી એમાં કવિતા તો ન જ રચી શકાય એવી માન્યતા બંધાઈ. એને કારણે પંડિતયુગના પ્રથમ પંક્તિના કવિઓએ એને ભાવઅભિવ્યક્તિના વાહન તરીકે ન સ્વીકારી. એટલું જ નહિ ગૌણ કવિઓ પણ એના તરફ ઝાઝા આકર્ષાયા નહીં. ગાંધીયુગના કવિઓ ઉપર તો ઠાકોરની કવિતાની વિશેષ અસર થઈ એટલે ૧૯૩૦ પછી તો અપદ્યાગદ્યનું અનુકરણ પણ લગભગ લુપ્ત થઈ ગયું.

ભલે ઓછાં છતાં અપદ્યાગદ્યને અનુસરનારા કેટલાક ગૌણ કવિઓ પંડિતયુગમાં નીકળ્યા. અલબત્ત એમની સર્જનપ્રવૃત્તિ એક તો ઓછી, એમની સર્જકપ્રતિભા પણ મંદ, છંદો પરની બરોબર હથોટી ન આવી હોય, છંદની રચનામાં અપેક્ષિત કેટલીક શિસ્ત ને મહાવરો કેળવવાની આદત ઝાઝી ન હોય એટલે પણ આ કવિઓ આ અછાંદસ શૈલી તરફ વળ્યા હોય એમ એમની સમગ્ર સર્જનપ્રવૃત્તિને જોતાં લાગે છે. એટલે આ કવિઓ અપદ્યાગદ્યની બધી લાક્ષણિકતાઓ જેટલી સૂઝપૂર્વક ઝીલવી જોઈએ તે ઝીલી શકયા નહીં. અપદ્યાગદ્ય એમને જાણે કે છંદની માથાફોડમાંથી છૂટવાનો માર્ગ લાગ્યો. આ બધા કવિઓએ અપદ્યાગદ્યને ઊર્મિકાવ્ય અને ખંડકાવ્યમાં પ્રયોજ્યું છે. નાટક કે મહાકાવ્યમાં નહીં એ પણ સૂચક છે.

અપદ્યાગદ્યને ગંભીર રીતે અનુસરનારા કવિઓમાં નોંધપાત્ર છે ચાર. કેશવ હ.

અને હું તો દરિદ્ર અભ્યાગત.
લેવા દે તારો આશ્રવ કિંચિત્.
પ્રભુ ! તું અમૃતનો મહાસાગર,
અને હું નો તરશ્યો મુસાફર.
કરવા દે મને રસપાન કિંચિત્. (પૃ. ૮)

અહીં વ્યુત્ક્રમ, ક્રિયારૂપોનો લોપ અને ત્રણ વાક્યના એક એક ખંડમાં અનુભવાતી વાક્યોની સમાંતરતા આ બધું ભાવઅભિવ્યક્તિમાં મદદરૂપ બન્યું છે. બીજું દૃષ્ટાંત જોઈએ :

"પ્રિયતમ !
તારો સહવાસ એ જ મારા જીવનનો
સુવર્ણમહોત્સવ.
તારું પવિત્ર નામ એ જ મારો પ્રણવમંત્ર;
તારું સ્મરણ એ જ મારા આયુષ્યનું
સંજીવન;
તારો શ્વાસ નિશ્વાસ એ જ મારો
મીઠો મલાયાનિલ પ્રાણવાયુ,
તારો સ્પર્શ એ જ મારો આનંદ,
તારું હાસ્ય એ જ મારું સ્વર્ગ,
તારી કૃપાદૃષ્ટિ એ જ મારી મુક્તિ
અને તારો યશ એ જ મારા
હૃદયનું અનાહત સંગીત." (પૃ. ૪૯)

અહીં ક્રિયાપદોનો લોપ અને એકની એક ભાતનાં વાક્યોનું આવર્તન ઈશ્વરના સ્વરૂપને એની સમગ્રતાથી અનુભવવામાં મદદરૂપ થાય છે.

પરંતુ 'અંતરના અમી' માં બધે આવું નથી. મોટેભાગે એમાં જોવા મળતાં વાક્યો ગદ્યનાં જ છે. અર્થાનુસારી ટુકડા નથી. એક દૃષ્ટાંત જોઈએ :

"પ્રભું! ઉઘાડ લોચન. હું આંસુભર તારા ચરણે ઊભો છું.
તું દયાસાગર છે, જેથી હું દોષિત તારા દ્વારે આવ્યો છું.
તું તારણહાર છે, તેથી જ હું ગુન્હેગાર શિર ઝૂકાવી તારા ચરણ
ચૂમતો ઊભો છું." (પૃ. ૯)

અહીં દેખાશે કે વાક્યોનો ઢાળો ગદ્યનો છે. ટુકડાઓ છે, પણ અર્થાનુસારી નથી. સમગ્ર કાવ્યમાં પણ નાનાલાલ જેવું શૈલીવૈવિધ્ય નથી.

ને ઝીલણહારે ઝીલ્યાં;
રસઘેલી જનતા તો
રહી ત્હોય રેજની જ રસપિપાસુ!

અપદ્યાગદ્યનાં મુખ્ય લક્ષણો વ્યુત્ક્રમ, અર્થાનુસારી ટુકડાઓ, સમાંતરકથનો, 'જાણે' વાળી વાક્યરચના, 'અભ્યાસતપ', 'તેજમૂર્તિ', ,ભ્રમતિમિર', 'ઘટાટોપ', વગેરે સામાસિક શબ્દો, સસ્કૃત તત્સમ શબ્દોનો વિશેષ વાપર આ બધાં અહીં દેખાય છે. તો 'રસમાળીડે' ને 'રસપિપાસુ' જેવા સામાસિક શબ્દોમાં નાનાલાલની જેમ 'રસ' ની રૂઢતા પણ જોવા મળે છે, આ કાવ્યમાં અલંકારો છે, પણ નાનાલાલના અપદ્યાગદ્ય જેટલી વિપુલતા એમાં નથી. એટલે વકતવ્ય વિશેષ વિશદ રહે છે અને છતાં શૈલીની છટા બરોબર જળવાઈ રહે છે.

કેશવ હ. શેઠ નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનું પ્રમાણમાં સફળ અનુકરણ કરી શકયા, પરંતુ એનાથી વિશેષ આગળ જવાની, નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યની અભિવ્યકિતક્ષમતાને વધુ પ્રફુલ્લ બનાવવાની કે તેની ક્ષમતાનો વિશેષ તાગ લેવાની શકિત કેશવ હ. શેઠ બતાવી શકતા નથી. એટલે નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનું સફળ અનુકરણ કરી એ અટકી જાય છે. આગળ વધતા નથી.

એ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો વલ્લભજી ભાણજી મહેતાનું 'અંતરના અમી' (૧૯૨૮) કેશવ હ. શેઠના કાવ્ય કરતાં કેટલીક દૃષ્ટિએ વધારે શકિતશાળી લાગે. આ કવિનું ૧૯૧૯માં રચાયેલું 'શંકરસ્તવન' તો ખૂબ નબળું લાગે. સીધાસાદા કથનવાળી કોઈ ભાવોત્કટતા વગરની આ કૃતિ તો અપદ્યાગદ્યનું ખૂબ નબળું અનુકરણ છે. પરંતુ 'અંતરના અમી'માં એમણે સારી શકિત બતાવી છે. નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યમાં જોવા મળતી અલંકાર પ્રચુરતા ને વાગ્મિતાયુકત ઉચ્ચાભાસી શબ્દોથી આવતી અર્થની દુર્બોધિતા અને સંદિગ્ધતા આ કાવ્યમાં નથી. કેટલાક નવા ઔચિત્યપૂર્ણ અલંકારો કવિ લઈ આવે છે. પણ આ બધું અનુભવાય છે કારણ કે સમગ્ર કાવ્ય પર સુંદરમ્ કહે છે તેમ ટાગોરની 'ગીતાંજલિ'ની અસર છે.[૨] તો પણ અપદ્યાગદ્યની કેટલીક લાક્ષણિકતા ઈશ્વર પ્રત્યેની આર્દ્રતા પ્રગટ કરવામાં કેવી મદદરૂપ બની શકે છે એ અહીં અનુભવાય છે. જુઓ :

પ્રભુ ! તું પારસમણિ છો,
અને હું તો નિર્માલ્ય મોહ.
થાવા દે તારો સ્પર્શ કિંચિત્.
પ્રભુ ! તું અનંત કલ્પતરૂ છો,

૨. 'અર્વાચીન કવિતા', પૃ. ૩૯૩

અને હું તો દરિદ્ર અભ્યાગત.
લેવા દે તારો આશ્રય કિંચિત્.
પ્રભુ ! તું અમૃતનો મહાસાગર,
અને હું તો તરશ્યો મુસાફર.
કરવા દે મને રસપાન કિંચિત્. (પૃ. ૮)

અહીં વ્યુત્ક્રમ, ક્રિયારૂપોનો લોપ અને ત્રણ વાક્યના એક એક ખંડમાં અનુભવાતી વાક્યોની સમાંતરતા આ બધું ભાવઅભિવ્યક્તિમાં મદદરૂપ બન્યું છે. બીજું દૃષ્ટાંત જોઈએ :

"પ્રિયતમ !
તારો સહવાસ એ જ મારા જીવનનો
સુવર્ણમહોત્સવ.
તારું પવિત્ર નામ એ જ મારો પ્રણવમંત્ર;
તારું સ્મરણ એ જ મારા આયુષ્યનું
સંજીવન;
તારો શ્વાસ નિશ્વાસ એ જ મારો
મીઠો મલયાનિલ પ્રાણવાયુ,
તારો સ્પર્શ એ જ મારો આનંદ,
તારું હાસ્ય એ જ મારું સ્વર્ગ,
તારી કૃપાદૃષ્ટિ એ જ મારી મુક્તિ
અને તારો યશ એ જ મારા
હૃદયનું અનાહત સંગીત." (પૃ. ૪૯)

અહીં ક્રિયાપદોનો લોપ અને એકની એક ભાતનાં વાક્યોનું આવર્તન ઈશ્વરના સ્વરૂપને એની સમગ્રતાથી અનુભવવામાં મદદરૂપ થાય છે.

પરંતુ 'અંતરના અમી' માં બધે આવું નથી. મોટેભાગે એમાં જોવા મળતાં વાક્યો ગદ્યનાં જ છે. અર્થાનુસારી ટુકડા નથી. એક દૃષ્ટાંત જોઈએ :

"પ્રભુ ! ઉઘાડ લોચન. હું આંસુભર તારા ચરણે ઊભો છું.
તું દયાસાગર છે, જેથી હું દોષિત તારા દ્વારે આવ્યો છું.
તું તારણહાર છે, તેથી જ હું ગુન્હેગાર શિર ઝૂકાવી તારા ચરણ
ચૂમતો ઊભો છું." (પૃ. ૯)

અહીં દેખાશે કે વાક્યોનો ઢાળો ગદ્યનો છે. ટુકડાઓ છે, પણ અર્થાનુસારી નથી. સમગ્ર કાવ્યમાં પણ નાનાલાલ જેવું શૈલીવૈવિધ્ય નથી.

ઉછંરંગરાય કેશવરાય ઓઝા એ નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યથી પ્રભાવિત થયેલા ત્રીજા સર્જક છે. 'સેણી અને વીજાણંદ' તથા 'મેહઊજળી' એમ બે ખંડકાવ્યો એમણે રચ્યાં છે એમ સુંદરમે નોંધ્યું છે. પરંતુ 'મેહ–ઉજળી' તો નાટક છે, અને એ ગદ્યમાં રચાયેલું છે. અપદ્યાગદ્યશૈલીમાં રચાયેલું એક 'સેણી અને વીજાણંદ' ખંડકાવ્ય જ એમનું મળે છે. ખંડકાવ્યની પ્રસ્તાવનામાં પોતાના કાવ્ય વિશે ઊંચો અભિપ્રાય કવિએ દર્શાવ્યો છે. પરંતુ વાસ્તવમાં એવું ઊંચું કાવ્યત્વ એ કાવ્યમાં અનુભવાતું નથી. આખું કાવ્ય ચાર સર્ગમાં વહેંચાયું છે અને ઝાઝી ભાવોત્કટતા વગર આખી કથા સીધીસટ ચાલે છે. વીજાણંદની વીણાના સૂરોની અસર કવિ આમ વર્ણવે છે :

"સારી ય સભા ઉમટી
પાપીઓને પેખવા,
દ્રોહીઓને દમવા,
પૃથ્વીપડોથી જયચંદ્રોને ઉખેડવા.
મૂછો અમળાઈ
તલવારો ખણખણી;
હાથ લંબાયા,
દ્રોહી સંતાયા." (પૃ. ૧૭)

કાવ્યના અંતમાં સેણી–વીજાણંદના મૃત્યુની વાત કવિ નિરૂપે છે :

"શાંતિ–બરફનાં વન શાંત હતાં.
શેણીનો દેહ શાંત હતો.
વીજાણંદનું જંતર શાંત થયું,
વીજાણંદનો દેહ શાંત થયો." (પૃ. ૩૬)

અહીં વાગ્મિતા નથી. વાકયો ટૂંકાં છે, પણ એમાં વ્યુત્ક્રમ નથી. લાંબું વાક્ય હોય ત્યાં સમાન રૂપવાળાં પદોની ભાતથી ટુકડા પાડેલા દેખાય છે, પણ એ બધું અપદ્યાગદ્યના નહીં ગદ્યના જ સંસ્કાર ચિત્ત પર પાડે છે.

મૂલજી દુર્લભજી વેદ એ અપદ્યાગદ્યશૈલીને વિશેષરૂપે અનુસરનારા ચોથા કવિ છે. એઓ અપદ્યાગદ્યની કેટલીક શબ્દપસંદગી જેવી સ્થૂળ લાક્ષણિકતાને પકડે છે. મુખડું, કોયલડી, પાલવડો, બ્હેનાં જેવા લાડવાચક શબ્દો કે નરકતમિસ્રા, આત્મબાગ, મનુબાલ જેવા સામાસિક શબ્દોમાં નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યને અનુસરે છે. પ્રાસ મેળવવા જતાં કેટલાક અનુચિત શબ્દપ્રયોગો એમનાથી થાય છે. પણ અપદ્યાગદ્યનાં જીવાતુભુત લક્ષણો એમનાં કાવ્યોમાં જોવા મળતાં નથી. વાગ્મિતા ને કયાંક વ્યુત્ક્રમ દેખાય છે, પણ ઓછાં છે. ગોવર્ધનરામને અંજલિરૂપે રચાયેલું કાવ્ય કંઈક નોંધપાત્ર છે. એની કેટલીક પંકિતઓ જોઈએ તે પરથી ખ્યાલ આવશે.

"યમરાજ ! પડદો પડયો !
પ્રભો ! પૂર્ણાહુતિ થઇ !
પૃથ્વી ને પયના તીરે
પૂર્વ ને પશ્ચિમનાં સીમે,
ક્ષીરાબ્ધિના ઉન્મત્ત વીચિ રવો પર,
અનિલાબ્ધિની શાન્ત ઊર્મિઓમાં
પૂર્વનો સાધુ પશ્ચિમનાં પૂર પીતો,
વિદેહી લીલાને વિસ્તારી
અગ્નિશય્યા પર સૂતો.
સુન્દર સમાધિની શાન્ત ભસ્મ
ક્ષીરશાયી ગોવર્ધનધારીના
વિરાટમંદિરે સાયુજ્ય થઈ." (પૃ. ૧૧)

આ ચાર કવિઓ ઉપરાંત બીજા કેટલાક કવિઓએ ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં અપદ્યાગદ્યનું અનુકરણ કર્યું છે, પરંતુ એમાં કોઈ નોંધપાત્ર વિશેષતા દેખાઈ નથી. આમ સમગ્ર રીતે જોઈએ તો અપદ્યાગદ્યને અનુસરવાનું વલણ ગુજરાતી કવિતામાં બહુ ઓછું રહે છે. અનુકરણ થયું છે એમાં પણ નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યની ક્ષમતાને વધુ ખીલવતું હોય એવો અનુભવ નથી થતો. એટલે નાનાલાલ આ શૈલી પૂરતા એકલવીર રહ્યા છે. ૧૯૩૦ પછી તો આવું રડયુંખડયું અનુકરણ પણ લગભગ લુપ્ત થઇ જાય છે. પૃથુલાલ હ. શુકલના ૧૯૩૫ માં પ્રગટ થયેલ 'ફૂલપાંદડી' માં ગદ્યકાવ્યો છે. એમાંનું ગદ્ય એ સ્પષ્ટપણે ગદ્ય છે. નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતાઓ એમાં નથી.

૧૯૩૦ પછીના કવિઓ ઠાકોરના છંદપ્રયોગોથી ખૂબ પ્રભાવિત થયા. એમનું લક્ષ પણ છંદને સંપૂર્ણપણે છોડી દેવાની દિશામાં ન હતું. એમની વિચારપ્રધાન કવિતાને ઠાકોરની પ્રવાહી છંદરચના અનુકૂળ આવી ગઈ. ૧૯૪૭ પછી ગુજરાતી કવિતામાં છંદ પરત્વે બે વળાંકો આવે છે. એક પરંપરિત છંદો વાપરવા તરફનો અને બીજો છંદમુક્તિ તરફનો. ૧૯૩૦-૪૦ ના ગાળામાં ઠાકોરના પ્રભાવને લીધે નાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય અસ્વીકારાયું. એટલું જ નહિ, આ માર્ગે ગુજરાતી કવિતાએ જવાનું નથી કે એ કયારેય જવાની નથી એમ સર્જકો અને વિવેચકોને લાગેલું. પણ આજે રચાતી અછાંદસ કવિતાઓએ આ વાતને સાચી ઠેરવી નથી. ઠાકોરની પ્રવાહી છંદરચનાથી પરંપરિત છંદો સુધી અને ત્યાંથી અછાંદસ સુધી ગુજરાતી કવિતા આગળ વધી છે.

આજની કવિતા છે અછાંદસ, પરંતુ નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યને પગલે પગલે

ચાલીને એ અછાંદસ બની નથી. આજે રચાતી અછાંદસ કવિતા અને નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યના સર્જન પાછળની ભૂમિકાઓ જુદી છે. અંગ્રેજી બ્લેન્કવર્સ જેવો ભાવવાહી છંદ ગુજરાતી કવિતામાં લાવવાના પ્રયાસમાંથી અપદ્યાગદ્યનો જન્મ થયો હતો. આજની અછાંદસ કવિતાની રચના પાછળ આનાથી જુદા જ પરિબળો જવાબદાર ગણાયાં છે. ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી[3] અને શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ[4] એ માટે કેટલાંક પરિબળો કારણભૂત ગણવાં છે.

સહુ પ્રથમ તો આજની અછાંદસ રચનાઓ એ ગુજરાતી છંદવિકાસમાં સ્વાભાવિક ક્રમે આવેલો તબક્કો છે. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પ્રવેશેલા છંદનાં જડ ચોકઠાં ધીમે ધીમે તૂટતાં ગયાં છે. કાંતે છંદોને અભ્યસ્ત કરવાની ને એક જ કાવ્યમાં ભાવાનુકૂળ છંદવૈવિધ્યની પદ્ધતિ અપનાવી. ઠાકોરે અર્થાનુસારી યતિથી છંદોને પ્રવાહી બનાવ્યા. પછી પરંપરિત છંદો આવ્યા. ૧૯૬૦ પછી વ્યાપકપણે પરંપરિત જેવા મુકતછંદને પણ છોડી છંદમુકિત તરફ ગુજરાતી કવિતા વળી છે. નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યે નહીં, પરંતુ પશ્ચિમની તથા ભારતની બંગાળી, હિન્દી ને મરાઠી કવિતામાં શરૂ થયેલી છંદમુકિતએ આ દિશામાં ગુજરાતી કવિતાને વાળવામાં ભાગ ભજવ્યો છે.

પશ્ચિમની કવિતાના અનુવાદની પ્રવૃત્તિએ પણ અછાંદસ કવિતાને જન્મ આપવામાં ભાગ ભજવ્યો હોય એ શ્રી ઉમાશંકર જોષીનો તર્ક પણ સાચો લાગે છે.

આજની કવિતા કલ્પનનિર્ભર વધુ છે અને કલ્પન તથા પ્રતીક પર નિર્ભર કૃતિને મુક્ત પદ્યથી ખસી પદ્યમુકિત પર પહોંચવું મુશ્કેલ નથી. આવી કવિતાઓ સામાન્યરીતે લઘુકાય હોય છે અને એમનામાંના અપૂર્વ કલ્પનને બળે તે આપણા ચિત્તને એકાગ્ર કરવામાં, તૃપ્તિકર નીવડવામાં સફળ થાય છે અને છંદની ગેરહાજરી વરતાતી નથી. શ્રી ઉમાશંકર જોશીનો અછાંદસ કવિતાની રચના પાછળનો આ તર્ક કેટલેક અંશે સાચો છે, પરંતુ 'માણસની વાત' અને 'ઘર' જેવી લાંબી અછાંદસ કવિતાઓ હવે રચાઈ છે. એમાં છંદની ગેરહાજરી વરતાતી નથી એનું શું કારણ ?

આજે કવિનું સંવેદનજગત બદલાયું છે અને તેથી અભિવ્યકિતનાં સાધનો અને રીતિ પણ બદલાયાં છે, આજની કવિતાને અછાંદસ બનાવવામાં કવિની આંતરસિસૃક્ષા કામ કરી રહી છે એ ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીનો મત પણ એટલો જ સાચો છે. આમ આજની કવિતાને અછાંદસની દિશામાં વાળવામાં એકથી વધુ પરિબળો જવાબદાર છે, અને એ પરિબળો સ્પષ્ટપણે અપદ્યાગદ્યને જન્માવનાર પરિબળોથી જુદાં છે.

---

૩ 'કાવ્યમાં શબ્દ', પૃ. ૮૫–૮૬

૪ 'પ્રતિશબ્દ', પૃ. ૪૧–૪૩

ભલે પરિબળો જુદાં હોય, પણ આજની અછાંદસ કવિતાની ઈબારત કેટલીક બાબતોમાં સ્પષ્ટ રીતે અપદ્યાગદ્યને મળતી આવે છે એ વાત નકારી શકાય એમ નથી. જેમકે વ્યુત્ક્રમ, વિવિધ પ્રકારનાં વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યો અપદ્યાગદ્યની જેમ અહીં પણ તરત નજરે પડશે. બોલચાલની વાક્ભંગિઓમાં વ્યાપક વ્યુત્ક્રમવાળી વાક્ય-રચનાઓ અહીં દેખાશે તો સાથે સાથે કવિતામાં જ જોવા મળે એવી વ્યુત્ક્રમવાળી રચનાઓ પણ અહીં જોવા મળશે. લાભશંકર ઠાકરના 'માણસની વાત' માંની કેટલીક પંક્તિઓ જુઓ :

૧. "ચમત્કાર બની જશે જીવનમાં."

૨. એ આંગણે વાવે એલચી ને આવે નાગરવેલ
કનક કટોરામાં કેસર ઘોળે
ને કરે સીતાની પેદાશ."

૩. "કમાડ, ખુલ્લાં હશે તે થઈ જાય બંધ,
ને બંધને
વાસી શકાય બહારથી."

આ વ્યુત્ક્રમો બોલચાલની ભંગિને ઝીલવા જતાં આવ્યાં લાગશે. હવે કવિતામાં જોવા મળે એવાં વ્યુત્ક્રમો જોઈએ :

૧. "અવાજે ખોદી શકતો નથી
ને ઊંચકી શકાતું નથી મૌન." ('મારા નામને દરવાજે', પૃ. ૪૭)

૨. "પૂર વેગથી દોડતો
છતાં ન ચાલે ડગ
ડાળે ખીલે ફૂલડાં
ને મૂળમાં લાગે ફળ." ('માણસની વાત')

૩. "જોઉં છું હું, દુર્ગમ છે, દુર્લભ છે
પૃથ્વીના સૌ પદાર્થોમાં એ પદાર્થ." ('શોધ',)

૪. "ખસી ગયો બીજે ત્યાંથી હું, એ ગુલાબી છોળોમાં
શરમના શેરડાની છાયા આછી ઉઠાવીને." ('શોધ',)

૫. "શબ્દ છે! છે છંદ પણ! ક્યાં છે કવિતા?" ('શોધ',)

ઉદ્દેશ્ય-વિધેય, કર્મ-ક્રિયાપદ, વગેરે બધી વ્યુત્ક્રમવાળી રચનાઓ આ અછાંદસ કવિતાઓમાંથી બતાવી શકાય. બે વાક્યોને, વાક્યખંડોને જોડતા 'પછી', 'પરંતુ', 'છતાં', 'તોપણ', જેવા સંયોજકો પણ આ કવિતામાં લોપાયેલા જોવા મળશે.

અપદ્યાગદ્યમાં જોવા મળતી બીજી લાક્ષણિકતા ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યોની પણ આજની કવિતામાં જોવા મળશે. જેમકે 'માણસની વાત'માં નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

"મારું નામ–ગામ–તમામ
મારું–તમારું તેમનું જે કંઈ બધું તે ભીંત
આ બધા તે ભીંતનાં
ગુણો
કર્મો
સંખ્યા
વિશેષણ
નામ
અવ્યય
અ અને વ્યયને વિશે અવકાશ તે પણ ભીંત." (પૃ. ૧૭)

"કેસરી શી કટિ
ધીરી ઉદ્ધત ગતિ
કદલી જેવી જંઘા
યોનિનો ઢાળ
અવશ એ ફાળ
મારી ડાળે ડાળે સૂરજનાં ફૂલ." (પૃ.૨૨)

૩. "પુષ્પો, પૃથ્વીના ભીતરની સ્વર્ગિલી ગર્વિલી ઉત્કંઠા,
તેજના ટાપુઓ સંસ્થાનો માનવીઅરમાનનાં ;
પુષ્પો, મારી કવિતાના તાજ–બ–તાજે શબ્દો." ('શોધ')

૪. "કવિતા, આત્માની માતૃભાષા– –" ('શોધ')

ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોમાં જોઈ શકાશે કે 'છ' ક્રિયારૂપનો લોપ મોટાભાગની જગ્યાએ થયો છે.

સમતુલા ને વિરોધવાળી તથા એકની એક વાકયરચનાની ભાતનું ચારપાંચ વખત પુનરાવર્તન કરવાની અપદ્યાગદ્યની લાક્ષણિકતા પણ આજની અછાંદસ કવિતામાં દેખાશે.

૧. "પગ વગરનાથી વિશેષ ચાલી શકતો નથી.
મન વગરનાથી વિશેષ માલી શકતો નથી." ('માણસની વાત', પૃ. ૨૭)

૨. "હાથ હોવા છતાં હાથ નથી.
પગ હોવા છતાં પગ નથી.
વાચા હોવા છતાં વાચા નથી." ('માણસની વાત', પૃ. ૨૭)

૩. "નોકરી કરી શકો છો.
બસ પકડી શકો છો.
પરદેશ જઈ શકો છો.
છાપાં કાઢી શકો છો.
ભાષણ કરી શકો છો.
હરીફાઈ યોજી શકો છો." ('માણસની વાત', પૃ. ૩૧)

આના પરથી જોઈ શકાશે કે અપદ્યાગદ્યનાં જે આત્મભૂત લક્ષણો છે કે જેને લીધે છંદમાં ન હોવા છતાં તે પદ્યાનુકારી સંસ્કાર આપણા ચિત્ત પર પાડે છે એમાંનાં મહત્ત્વનાં બધાં લક્ષણો આજની આધુનિક અછાંદસ કવિતામાં જોવા મળે છે.

જો આ લક્ષણો ન હોય તો માત્ર અર્થાનુસારી ટુકડા પાડી કવિએ કાવ્ય ગોઠવ્યું હોય તો તે ગદ્યના જેવા જ સંસ્કાર ચિત્ત પર પાડે છે. સ્વ. મણિલાલ દેસાઈનું આ કાવ્ય જુઓ :

"કાલે કદાચ આપણે પ્રેમનો અર્થ
ભૂલી ગયા હઈશું.
કાલે કદાચ ચુંબન માટે આપણે ઉત્સુક નહીં હોઈએ,
પણ
ત્યારે આ બધું આવું જ હશે.
કાચના શો-કેસમાંની સુન્દરી
આમ જ ફસાવવા માટે હસ્યા કરતી હશે.
બારણાં બંધ કરવાનો અવાજ આવો જ આવતો હશે."

('રાનેરી')

અહીં દેખાશે કે અર્થાનુસારી ટુકડા પાડ્યા હોવા છતાં આ પંક્તિઓ ચાલુ ગદ્ય જેવી જ લાગશે. આ જ કવિનું ગદ્યની જેમ લખાયેલું એક કાવ્ય જોઈએ:

ધૂધ્ધૂ ને તૂટે દરિયાની કિનાર. થાય તડાતડ ટુકડા ને પાણીમાં
તરે ને પાણીમાં ડૂબે. ટુકડા જોડાય ને વીંખાય, વીંખાય
ને બાંધે પાળ. પાળ પર તો ધોળા ધોળા
પથ્થર ને ઊડે પાળ ફરરર... દરિયો ગાંડો
થઈને ઊડવા મારે ઠેકો ને ધબ છબાક ઝબાક...ધૂ
...ખળળ...છબાક...વેરાઈ જાય પડતાંની સાથે
થઈને પારાવાર." ('રાનેરી', પૃ. ૧૧૪)

અહીં વ્યુત્ક્રમ સિવાયની બીજી લાક્ષણિકતાઓ નથી, છતાં એની ચાલ બદલાઈ ગઈ છે.

આનો અર્થ એમ નથી કે આધુનિક અછાંદસ કવિતાની શૈલી અને અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ એક છે. બન્ને વચ્ચે સ્વરૂપગત બીજી ઘણી ભિન્નતા છે. પરંતુ આના પરથી સ્પષ્ટ એ કરવાનું કે રૂઢ છંદોને છોડવા છતાં આજની અછાંદસ કવિતામાં કોઈક જુદો લય છે અને એટલે એ પદ્ય છે, એ ખ્યાલ સાચો નથી. અપદ્યાગદ્યની જેમ એ પણ છંદમાં ન હોવા છતાં છંદોબદ્ધ કવિતાની જે લાક્ષણિકતાઓ હોય છે તેને પોતાની અંદર વ્યક્ત કરે છે અને તેને પરિણામે એ પદ્યના જેવા સંસ્કારો ચિત્ત પર પાડે છે.

અપદ્યાગદ્ય અને આધુનિક અછાંદસ કવિતાની વચ્ચે કેટલાંક આત્મભૂત લક્ષણોની બાબતમાં સમાનતા છે, પરંતુ એ સિવાય ભિન્નતા ઘણી છે. છંદોના બંધનમાંથી મુક્ત થવા છતાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો કે સામાસિક શબ્દોનો પ્રચુર ઉપયોગ અપદ્યાગદ્ય કરે છે; એનું ભારણ આધુનિક અછાંદસ કવિતામાં જોવા નહીં મળે. બીજું તત્ત્વ વાગ્મિતાનું છે. વાગ્મિતાને લીધે જે કેટલીક અર્થસાધક છટાઓ અને જે દોપો અપદ્યાગદ્યમાં આવ્યાં છે તે આધુનિક અછાંદસ કવિતામાં નથી. અપદ્યાગદ્યમાં ઉપરનાં તત્ત્વોથી જે કૃત્રિમતા આવે છે તે અહીં નથી. અપદ્યાગદ્યને મુકાબલે એમાં તાજગી અને સ્ફૂર્તિનો અનુભવ થાય છે. બોલચાલની વાક્ભંગિઓને અને બોલચાલના શબ્દોની સમૃદ્ધિને સ્થૂલ બન્યા વગર એ જે રીતે ભાવઅભિવ્યક્તિમાં ઉપયોગમાં લે છે એને લીધે અને નવાં નવાં કલ્પનોથી ભાવોને વ્યક્ત કરવાની જે મથામણ એમાં દેખાય છે એને લીધે લાગે છે કે અપદ્યાગદ્ય કરતાં વધુ સૂઝપૂર્વક અછાંદસના વાહનને આજનો કવિ ખેડી રહ્યો છે.

અપદ્યાગદ્યનો જન્મ નાનાલાલની રોમેન્ટિક પ્રકૃતિમાંથી થયો હતો. જીવન તરફની નાનાલાલની દૃષ્ટિ પણ આદર્શલક્ષી હતી, એટલે કવિની ભાવનાઓનું વહન કરવાનું અપદ્યાગદ્યશૈલી માધ્યમ બની. આજના કવિનું ચિત્ત બિલકુલ *aromantic* છે. વાસ્તવજીવનથી દૂરની સૃષ્ટિમાં રોમેન્ટિક પ્રકૃતિ પોતાનો આનંદ મેળવી લે. આ રોમેન્ટિક વલણથી તો આજનો કવિ વિમુખ બન્યો છે. એ જીવન એને ભ્રામક લાગે છે. તો પણ જીવનની વાસ્તવિકતા તો એનેયે અકળાવે છે. વાસ્તજીવનમાં અતૃપ્તિ બન્નેમાં સમાન છે. પણ એક બીજી કાલ્પનિક સૃષ્ટિ રચી એમાં સુખ માણે છે. બીજો એ કાલ્પનિક સૃષ્ટિથી આકર્ષાયેલો નથી, એટલે જીવનની વાસ્તવિકતાથી પીડાતો, પોતાની અસહાયતા જોઈ વક્ર બનતો દેખાય છે. નાનાલાલનું અને આધુનિકોનું વાહન અછાંદસ છે, પરંતુ બન્નેને એની પાસેથી જે કામ લેવું છે તે જુદું છે. આજની અછાંદસ શૈલી અપદ્યાગદ્યથી આને લીધે જુદી પડે છે.

અપદ્યાગદ્ય આમ નવા સ્વરૂપે આધુનિક અછાંદસ કવિતામા ફરી જીવતું થયું છે એ હકીકત છે. અપદ્યાગદ્યને અનુસરી આધુનિકો નથી ચાલ્યા એ વાત આપણે

આગળ કરી છે. બન્નેના ઉદ્દ્ગમની ભૂમિકા જુદી જ છે અને તેમ છતાં બન્ને કેટલુંક પાયાનું સામ્ય ધરાવે છે. જે માર્ગે આધુનિકો ચાલે છે એ માર્ગે પોણોસો વર્ષ પહેલાં અપદ્યાગદ્ય ચાલ્યું હતું એ દૃષ્ટિએ નાનાલાલની સિદ્ધિ નોંધપાત્ર છે.

આધુનિક સાહિત્યમાં નાટકમાં પણ અપદ્યાગદ્ય જીવતું થયું છે એની નોંધ લેવી રહી. ચંદ્રવદન મહેતાએ 'મદીરા'માં અપદ્યાગદ્યનો પ્રયોગ કર્યો છે. થોડાક સંવાદો જોઈએ :

૧.	કામ્પિલ્ય	:	"કહો મહાશય ગર્ગ, મહારાજે કુંવરીનું દીધું કન્યાદાન ?" આપ તો છો સ્વયં જ્ઞાનસ્વરૂપ, કરો અમારા મનનું સમાધાન.
	શાંડિલ્ય	:	એક છે પરિણીતા નારી, એને આ અન્યાય ? એક છે પત્ની, ત્યાં બીજી શી રીતે પરણાય ? (પૃ ૧૨)
૨.	મદીરા	:	હવે શાંતિ ? મને તો ફક્ત છે મૃત્યુની અપેક્ષા ! ઓ પ્રવાસી, પાન્થજન, નગરજન, સંરક્ષકો, આચાર્ય, સૌ પાસે માગું છું એક જ ભિક્ષા.

આ નાટકમાં ચાલુ સાહિત્યિક ગદ્યથી જુદાં પડી પદ્યના સંસ્કાર જગાડવામાં વ્યુત્ક્રમ, ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યો અને વાક્યને અંતે પ્રાસ કવિ જાળવે છે. અપદ્યા-ગદ્યને અનુસરવાનો આ પ્રમાણમાં ઘણો સફળ પ્રયાસ છે, છતાં અપદ્યાગદ્યશૈલીનું બધું વૈવિધ્ય એમાં નથી. વ્યુત્ક્રમ છે, પણ એ વ્યુત્ક્રમ કર્મ-ક્રિયાપદવાળો વિશેષ છે. એ સિવાય વ્યુત્ક્રમની બીજી છટા નથી. વાક્યો પ્રમાણમાં લાંબા છે.

હજી ભવિષ્યમાં અપદ્યાગદ્યનો વધુ સૂઝપૂર્વક બીજા કવિઓ ઉપયોગ કરશે ત્યારે અપદ્યાગદ્યશૈલીની ક્ષમતાનો વધુ તાગ લેવાશે.

પરિશિષ્ટ-૧

આ પરિશિષ્ટમાં અપદ્યાગદ્યની શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ 'વસંતોત્સવ' અને 'જયા-જયન્ત' પરથી તારવી છે. 'વસંન્તોત્સવ'ની એક અલંકારની યાદી સિવાય બીજી તારવેલી યાદીઓ બને તેટલી સંપૂર્ણ બનાવવાનો યત્ન કર્યો છે, જેથી અભ્યાસીઓને ભવિષ્યમાં મદદરૂપ બની શકે. 'જયા-જયન્ત' માંથી તારવેલી લાક્ષણિકતાઓની યાદી નમૂનારૂપ છે, સંપૂણ નથી.

સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોની યાદીમાં કેટલાક મતભેદને અવકાશ રહે એ બનવાજોગ છે. કયો સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દ વ્યવહારમાં પરિચિત અને કયો અપરિચિન એ નકકી કરવામાં ઘણી મુશ્કેલી અનુભવાય. સંસ્કારોને આધારે બને તેટલી કાળજીથી વર્ગીકરણ કરવાનો યત્ન કર્યો છે.

વસંતોત્સવ (૧૮૩૫ પંક્તિઓ)

૧. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો :

અ. વ્યવહારમાં અપરિચિત તત્સમ શબ્દો :

અધર, અનિલ, અક્ષત, અશ્રુ, અભિન્ન, અનિમેષ, અખિલ, અનિવાર્ય, અંજલિ, આરત, ઉદાત્ત, ઉર, ઉન્નત, ઉત્કર્ષ, ઉષ્ણ, એકાંકી, ઓઘ, ઓજસ, કપોલ, કપોતિની, કર, કલાપ, કાન્ત, કિરીટ, કુસુમ, કુમુદ, કોકિલ, કેલિ, ગહ્વર, ગંધવતી, ચિરકાલ, જલ, જાગૃત, તૃપાર્ત, દૃશ્યમાન, ધર્મ્ય, ધરા, ધવલ, નયન, નિજ, નેત્ર, નીર, નિગૂઢ, પરભૃત, પુષ્પમતી, પુનરપિ, પ્રતિપ્રભા, પ્રતિરવ, પ્રમત્ત, પ્રગલ્ભ, પ્રોજ્જવલ, પર, પરાગ, પ્રાચી, પલ્લવ, પરિમલ, પરિધાન, પ્રશાન્ત, પ્રાશે, પયોધ(?), પ્રદીપ્ત, પમરતું, પિતૃ, બાલ, માધુર્ય, મંજરી, મુજ, મુખ, મૃદુ, મન્દાકિની, મનુજ, રજની, રમણા, રમણી, રવ, લોચન, લના, વિમલતા, વ્યોમ, વદન, વિલોલ, વૈજયન્તી, વિનિત, વિરૂપ, વિપર્યય, વૃન્દ, વાટિકા, વિલોકી, વસન, વિહાસતી, વાયુ, શ્વેત, શીષ, શૃંગ, શ્રાન્ત, સુવાસિત, સરિતા, સુહૃદ, સુમધુર, સુરભી, સપ્રભ, સહકાર, સ્નિગ્ધ, સ્વ, સ્રોત, સુપુષ્પિત, સુરમ્ય, હરિણી, હસ્ત.

અ. વ્યવહારમાં પરિચિત તત્સમ શબ્દો.

અદૃશ્ય, અભેદ્ય, અભિષેક, અખંડ, અમૃત, અન્તર્યામી, અનુપમ, અનન્ત, અભિલાષ, અબળા, અશ્રધ્ધા, અન્ધકાર, અન્તરિક્ષ, અજ્ઞાન, અન્તર, અપરાધ, આકાશ, આશિષ, આદર, આલાપ, આત્મા, આતિથ્ય, આદેશ, આશા, આનન્દ, ઇન્દ્રિય, ઉપકાર, ઉત્તર, ઉદાર, ઉજ્જવળ, કમળ, કંઠ, કર્કશ, કોમળ, કદમ્બ, કિરણ, કવિતા, કલા, કોલાહલ, કુમાર, કલ્યાણ, કુંજ, ક્રૂર, ખંડ, ક્ષિતિજ, ક્ષમા, ગમ્ભીર, ગીત, ગૌર, ગતિ, ગહન, ઘટા, ચુંબન, ચેતના, ચિરંજીવી, છાયા, જગત, જ્વાલા, જીવન, તરુણ, તેજ, તારા, તરંગ, તટ, દૂર, દોષ, દેવ, દેવી, દર્શન, દેહ, દીન, દિશા, દિન, દૃષ્ટિ દંશ, ધ્વનિ, ધન્ય, નિર્મળ, નિષ્કલંક, નિરન્તર, નવલ, નાદ, નિકટ, નાથ, નાના (વિવિધ), નિરાશા, નિર્દય, નદી, નિદ્રા, પિતા, પશ્ચિમ, પૂર્વ, પરાધીન, પાપ, પવિત્ર, પામરતા, પૂર્ણિમા, પરતન્ત્ર, પર્વ, પુરાણ, પુણ્ય, પૂજા, પાક, પલક, પ્રફુલ્લ, પ્રાણ, પ્રભાત, પ્રકાશ, પ્રકૃતિ, પ્રતાપ, પ્રેમ, પ્રભુ, પ્રસન્ન, પ્રવૃત્તિ, પ્રાસાદ, બાલક, ભયંકર, ભસ્મ, ભ્રમણા, ભોજન, ભાલ, ભાવ, માતા, મૂર્તિ, માલા, મંડપ, મેઘ, મુગ્ધ, મંગલ, મન્દ, મુદ્રા, મલિન, મન્દિર, મન્ત્ર, મણિ, માસ, મહિમા, મમતા, મંજુલ, મંગલ, મનન, મનુષ્ય, યજમાન, રસીલાં, રંગ, રત્ન, રસિક, રેખા, લલિત, લતા, લગ્ન, લલાટ, વર્ષા, વાણી, વિનય, વિધાત્રી, વૈભવ, વિશ્વ, વિધવા, વાત્સલ્ય, વાર્તા, વિધિ, વિભૂતિ, વિશાલ, વિલાસ, વૃક્ષ, વૃત્ત, શણગાર, શાસ્ત્ર, શોભા, શિખર, શબ્દ, શાન્ત, શુધ્ધ, શરણ, સુન્દર, સૂર્ય, સત્કાર, સમાજ, સંઘ, સમૃદ્ધિ, સન્દેશ, સચેતન, સમય, સંચય, સુકુમાર, સરલ, સાત્ત્વિક, સામ્રાજ્ય, સત્ય, સંગીત, સંસાર, સૌભાગ્ય, સાગર, સન્ધ્યા, સંજ્ઞા, સદ્ભાવ, સાદર, સાર, સામગ્રી, સુરેખા, સજ્જ, સ્તબ્ધ, સુગન્ધ, સ્વર, સ્પર્શ, સ્મરણ, સ્નેહ, સ્વર્ગ, સ્વચ્છન્દ, સ્થિર, સ્થલ, સ્મિત, જ્ઞાન.

૨. તદ્ભવ શબ્દો :

અહીં સંજ્ઞા અને વિશેષણ તરીકે કામ કરતા તદ્ભવ શબ્દો જ યાદીમાં મૂકયાછે. ભરેલાં, ખેતરો, પગથીઓ, સ્હવાર, ઊજળી, સ્હાંઝ, પંખી, પાંખ, ઉઘાડું, કોસ, ઊગતો, વેળા, કીકી, ભૂરાશ, વાદળ, વડ, ઝાડ, લીલું, ગામ, છાપરું, આંબો, વસ્તી, પાણી, પીંછું, અનેરું, વેલી, છોડ, હાથ, મોરલી, કોયલ, ઓચિન્તો, ચંપો, મેના, ડમરો, ઘેરો, જાંબુડીઓ, પોપટ, શેરડા, બા, સંગાથ, ફૂલ, વાડી, વધામણે, ઝાંખું, ખોળો, પળ, આંખ, પાલવ, રતાશ, મોગરો, પૂતળી, સાથ, અવગણતું, ઝૂમખો, સાળુ, ઝૂલ, પાંદડું, ડાળ, લૂમ, મ્હોર, આછી, ઘર, પાછળ, ડાંખળી, ફણગો, પડઘો, ઝીણું, ફેર, ઘટ્ટ, ભમ્મર, પોપચું, તોફાની, આગળ, ધારણ, કુમળું, આઘે, કદી, બીજ (તિથિ), જગ, સલૂણી, છાબ, ચોળી, પોયણું, હૈયું, મીઠું, લૂમખાં, ગૂંથ

રૂપું, પણછ, બાણ, આંસુ, લટ, ખૂલ્લું, બાળાપણ, નમણું, નઠોર, ધરતી, ઝઝૂમતા, મોતી, ગાલ, અડપલું, જૂજવાં, જીવ, હલક, ખરતો, પીંપળો, વાળ, ટાપશી, અણમીંચી, સૂકું, તીરછી, સોડ, હેત, અટપટા, ઢળેલી, ઓળા, અમોલી, અમી, પત્થર, દાંત, ભરછક, રેલમછેલ, અલબેલા, અવનવું, સેર, જાણ, છૂટું, ફરી, વેરાયેલી, ઓઢણી, વધામણાં, છાંટા, ઉમરે, ફાલ, થોર, કાંટો, ચંડોળ, બેસી, શીખી, કીટ, સટક, થાળ, લાકડી, શાણો, અખૂટ, વણબોલાવી, આણ્ય, ડહાપણ, મીટ, લલકાર, નખલી, કૂદડી, કૂઓ, ઝાલ, ચટકી, લોક, ગરીબી, મેલ, સોનેરી, ઝોલાં, એકલી, અણદીઠાં, પટ (પાસ), ઝંખના, ઘર, પગ, પાટી, થાક, પ્રીતમ, પડોશ, ઝીણી, ચીમટી, ઝાડી, વાટ (રાહ), ઝણ, બીડેલું, ચોમેર, ચોરો, ભેળાં, દિલાસો, સેંથી, મોલ, સોહાગ.

અરબીફારસી શબ્દો

ગુલાબ, બુલબુલ, કલગી (તુર્કી) બહાર, મુખમલ, અબીલ, ખલક, લાલ.

૩. સમાસો :

અ. તત્સમ સમાસો

અધરપલ્લવ, અધરદલ, અણુરેણુ, અનિલલહરી, અનિલબાલ, અન્તર્પટ. અનંગદેવ, અમ્બકદમ્બકુંજ, અર્પણદીક્ષા, અમૃતસરોવર, આત્મમણિ, આત્મદાન, આત્મકિરણ, આત્મસરોવર, આત્મનનદી, આત્મનૌકા, આનન્દસમાધિ, આનન્દતેજ, આરોહઅવરોહ, ઈન્દ્રદંડ, ઈન્દ્રધનુપ, ઉર્ધ્વમુખ, ઉદયદેશ, એકનયન, કંદર્પકલાપ, કનકઆસન, કનકતેજ, કમલકંઠ, કમલદલ, કરલતિકા, કરદંડ, કરમાલા, કાન્તિપૂર્ણ, કિરણકલા, કિરણરેખ, કિરણધારા, કુમુદદલ, કુમુદપત્ર, કુલઅંગના, કુલવાસ, કુલકંદર્પ, કેશકલાપ, કોકિલકેલિ, કોકિલકંઠ, કૃપાકટાક્ષ, કુસુમરંગી, ગગનમંડલ, ગગનપાર, ગંગાસ્નાન, ગૌરવમહિમા, ગિરિકન્દરા, ગિરિશૃંગ, ગીતમાધુરી, ઘનગમ્ભીર, ચન્દ્રકિરણ, ચન્દ્રોદય, ચન્દ્રઅદર્શન, ચન્દ્રબિમ્બ, ચન્દ્રમાલા, ચંપકકુસુમ, ચુમ્બનધારા, ચન્દનવૃક્ષ, જલતટ, જલતીર, જલદેવી, જનમંડળ, જગતકુંજ, જીવનભવિષ્ય, જીવનદર્શન, તરુમાલ, તમસસૈન્ય, તનુદેશ, તનુપલ્લવ, તનુહાર, તરંગમાલા, તારાસખી, તારામંડળ, તેજમંડીલ, તેજછાયા, તેજઅધર, તેજનયન, તેજપૂર, તેજબિન્દુ, તેજામૃત, દર્શનપાન, દિનનાથ, દિનમણિ, દિશામંડળ, દેવઅંજન, દેવબાલક, દેવલોક, દેવજીવન, દેવાંગના, દેવભૂમિ, દેવદેશ, દેવમંદિર, દેવભાવના, દેવવાણી, દેવસુન્દરી, દેવમૂર્તિ, દેહલગ્ન, દેહવલ્લરી, દોલહિન્ડોલ, ધ્યાનયોગ, ધર્મકાર્ય, નભજલ, નવઉત્સાહ, નવચૈતન્ય, નવઆંક, નવપ્રેરણા, નવસૌન્દર્ય, નયનકમલ, નયનપ્રેમ, નક્ષત્રરાશી, નિશાનાથ, નીલમણિ, નિદ્રાધીન, પયોધરપરિધાન, પરભૃતગીત, પલ્લવકુંજ,

પલ્લવરોમ, પટવલ્લરી, પત્રગુચ્છ, પરાગપાન, પદરવમુનિ, પુરુપપ્રાણ, પુણ્યપુરાણ, પુણ્યદેશ, પૂજનઅર્ધ્ય, પૂજાભાવ, પૂજાસામગ્રી, પંચશર, પિતૃમાતૃ, પુષ્પલતાઓ, પુષ્પરાશિ, પ્રણયપ્રભા, પ્રસન્નપ્રફુલ્લ, પ્રભાકિરણ, પ્રાણતનુ, પ્રાણમાલા, પ્રાણલતા, પ્રિયનયન, પ્રિયદર્શન, પ્રિયઅધર, પ્રેમગીત, પ્રેમલજ્જા, પ્રેમદોર, પ્રેમકિરીટ, પ્રેમચંદ્ર, પ્રેમઉષ્મા, પ્રેમયુગલ, પ્રેમલગ્ન, પ્રેમપુષ્પ, પ્રેમભાવના, પ્રેમમંજરી, પ્રેમબાલકો, પૃથ્વીબાલા, ફલાહાર, ફલામૃત, બ્રહ્માંડમેખલા, બાલચંદ્ર, બાલસુન્દરી, બાલવસન્ત, બાલનયન, ભવ્યગીત, ભિક્ષામન્ત્ર, ભૃંગઅંગના, ભુજબન્ધ, ભાગ્યદેવી, મનુપૂજા, મનુદેહી, મનુબાલ, મણિકિરણ, મણિકંકણ, મણિમૌલિ, મણિચન્દ્રક, મનમધુરો, મંજરીમાલા, મંત્રઘોષણા, મસ્તકકમલ, મધુરમધુરી, મહાસંગીત, મહાઘોધ, મહાપ્રાણ, મહામન્ત્ર, મહાપ્રશ્ન, મહાધ્વનિ, મહાભાગ, મહાસન્ધ્યા, મહાભાગ, મહાવિશાલ, મહાસફર, માનવકુંજ, મેઘધનુષ, મેઘછટા, મેઘમંડલ, મેઘઓપ, મેઘમાર્દવ, મેઘરંગ, મેઘજાપ, મુખકમલ, મુખવલ્લરી, મુદ્રાંકિત, મોતીમાલા, મૌનવ્રતી, મૃદુમધુરા, મૃગબાલ, યોગીન્દ્ર, રસધારા, રસદાન, રસકાન્તિ, રસજ્ઞાન, રસસંગીત, રસનિધાન, રસવસન્ત, રસસૌન્દર્ય, રસપૂર્ણિમા, રસમાલા, રસવિધાત્રી, રસપૂજન, રસપૂર્ણ, રસરમણ, રસાત્માઓ, રસમેઘ, રસબાલકો, રસભંડાર, રજતસરોવર, રજનીમુખ, રાજમહારાજ, રાજકોકિલ, રાજતેજ, લજ્જારેખા, લલાટપ્રદેશ, લગ્નવ્રતિની, લતામંડપ, લોકદષ્ટિ, વનકુસુમ, વનકાન્તિ, વનપલ્લવ, વનરોપ, વનહંસ, વનલીલા, વનનયન, વનવસન્ત, વરમાલા, વરવસન્ત, વસન્તવિભૂતિ, વસન્તવિલાસિની, વસન્તલેખ, વસન્તદાન, વસન્તવિહારી, વસન્તસખી, વસન્તવૈભવી, વસન્તદંડ, વસન્તનયન, વસન્તગીત, વસન્તપૂજન, વસન્તવ્રત, વસન્તવદન, વસન્તરંગ, વસન્તદર્શન, વસન્તભાર, વસન્તવિધુ, વસન્તપૂજનિકાઓ, વહ્નનિજવાલા, વારિદ્બિન્દુ, વેણુપૂજા, વેણુનાદ, વેણીલતા, વિશ્વરક્ષી, વિશ્વમંદિર, વિમલમુખ, વિલાસવિહાસતુ, વિલાસવૈભવ, વિલાસવૃત્તિ, વિરાટદેહ, વિધુલતા, વિધિઆચાર, વિશુદ્ધવાસિની, વિધુરેખ, વાર્તાવિનોદ, વૈફલ્યદર્શન, વ્યોમખંડ, વ્યોમસાગર, વ્યકિતભાવ, વૃક્ષફાલ, વૃક્ષમાલા, વૃક્ષપલ્લવ, શબ્દબ્રહ્મ, શબ્દસંહિતા, શયનખંડ, શૃંગારરંગી, શૃંગસખી, શુકબાલા, શુકમુખ, સખીવૃન્દ, સરોવરતટ, સરોવરવેલા, સરજલ, સહસ્રકિરણસુહાગી, સારસપ્રતિમા, સારકસ્તુરી, સુવર્ણકટોરા, સુખસેવના, સુખતેજ, સુખદુઃખ, સુખસાગર, સુરસંવાદ, સૂર્યનાથ, સૂર્યમૂખ, સૂર્યપ્રતાપ, સૂર્યચંદ્ર, સૂર્યભર્ગ, સૂર્યસુવર્ણ, સુધાપાન, સુધાકિરણ, સુમનસોહન્ત, સુમનશણગાર, સન્ધ્યાસમય, સંયમતીર્થ, સંસારજ્ઞાન, સુધાકિરણવન્તી, સુધાચન્દ્રક, સુન્દરીસંઘ, સુન્દરીપ્રાણ, સુન્દરીસમાજ, સૌભાગ્યશોભા, સૌભાગ્યકિરીટ, સૌરભભાર, સૌન્દર્યસિધ્ધિ, સૌન્દર્યશોભના, સ્નેહદેવી, સ્નેહસરિતા, સ્નેહસતી, સ્નેહસ્મિતપિપાસુ, સ્નેહજીવન, સ્નેહમૂર્તિ, સ્નેહજ્યોતિ, સ્નેહદાન, સ્નેહભૂમિ, સ્નેહમુદ્રા, સ્નેહદંશ, સ્નેહાંગુલી, સ્નેહગાન, સ્નેહદંપતિ, સ્નેહવિમાન,

૬. થાક, રાત્રિ, નિદ્રા, વિરહ, નિવૃત્તિ: સહુ ચે

૯. 'છે' અને 'હો' ક્રિયારૂપોનાં લેાપવાળાં

૧. શું તેની ત્હેની ભરછક લહરીઓ! (છે)
શું ત્હેની આહ્લાદક રેલમછેલ! (છે)
૨. આજ આપણી રસપૂર્ણિમાનું પર્વ (છે)
૩. તે રસમાલા આપણી વરમાલા. (છે)
૪. આંબાઓના ઝૂલતા ફાલ (હતા)
ખેતરેાની સૂકાતી લીલાશ (હતી)
હાથીઆ થેારના કાંટા (હતા)
લીલમડી ધરેાનાં મુખમલ (હતા)
૫. ગંગાસ્નાન તે પુણ્ય (છે).
વૈતરણી ઉતરવી તે સ્વર્ગપન્થ (છે).

અન્ય ક્રિયાપદોનો લેાપ થયેા હેાય તેવાં વાકયેા :

૧. કુમારી તો અમાસની રજની (લાગે).
એકલી ને અન્ધકારને વગડે (આથડે).

નોંધ :– ક્રિયાપદ વગરનાં વાકયેા 'વસંતોત્સવ' માં ઓછાં છે.
બીજાં નાટકોમાં એમની માત્રા વધારે છે.

૧૦. અલંકારેા

અ. **અનુપ્રાસ :** અપદ્યાગદ્યમાં પ્રાસ મેળવવાનું વલણ નહિ
અનુપ્રાસ છે. મેાટાભાગની પંકિતઓમાં બે શબ્દોમાં તેા
મળશે જ. અહીં બેથી વધુ શબ્દોમાં પ્રાસ મેળવ્યા હેાય
જ લક્ષમાં લીધી છે :

૧. સહિયરેાનેા નવરંગ સાથ
હસતેા, નમતેા, હલેતેા,
કલ્લેાલતેા આવતેા હતેા.
૨. સુભગાનેા સૌભાગ્યસાળુ,
સ્નેહજ્યેાતિને આશ્વાસતેા,
ઉર ઉપર ઝૂલવા લાગે.
૩. તારાસખીઓમાં શશીલેખા જઈ રમે

સુન્દર, શાશ્વત ને સ્નેહસલૂણો.

૮. વાગ્મિતાવાળાં વાક્યો

૧. પ્રશ્નવાક્યો :

૧. શણગારનું યે શાસ્ત્ર નથી ? સુભગા !
૨. વિનયનાં બીજ પણ સ્નેહમાં હશે ?
૩. હવે દૂર ગયું જવાશે ?
૪. 'પછી' એ કેવો ભયંકર શબ્દ છે ?
૫. સ્નેહ જેના હૈયાને સ્પર્શે છે
તે પ્રાણ પરાધીન નથી હોતા ?
૬. અને હૈયાને સ્પર્શવું
એ સ્નેહદેવીઓનું ધર્મ્ય વ્રત નથી ?
૭. ત્હમારા પ્રકાશમાં હવે ઝંખવાવું શું ?
૮. સ્વર્ગ ને સ્નેહ શું જૂજવાં છે ?
જૂજવાં હોય તો શું લેશો ?
સ્વર્ગ કે સ્નેહ ?
૯. અન્ય માતાપિતા
હૃદયના મેલ કાં સાચવતા હશે ?

૨. ઉદ્‌બોધનાત્મક વાક્યો :

૧. ત્હમારૂં રસજ્ઞાન સુભગે !
હું જગતને જણાવીશ.

૩. વ્યાખ્યારૂપ વાક્યો :

૧. પ્રાણપ્રાણની રસકથા તે સ્નેહ.
૨. પ્રભુનું ધામ પ્રેમનું પરમ મન્દિર છે.
૩. પ્રેમલગ્નની વિધવાને
પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી,
દેહલગ્નની વિધવાને
પ્રેમલગ્ન સમી મુક્તિ નથી.
૪. પ્રેમ પરમ પરતન્ત્રતા છે,
આત્માની અર્પણદીક્ષા છે,
પુરુપપ્રાણે સુન્દરીનું સ્વામીત્વ છે.
૫. બાલકનું પ્રથમ દેવમન્દિર માતાપિતાનું મુખડું છે.

૭. વ્યુત્ક્રમ

'વસંતોત્સવ' માં વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યોનું પ્રમાણ ઘણું ઓછું છે એમ કહી શકાય. બહુ અસરકારક કે ધ્યાનપાત્ર ન હોય એવાં વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યોને અહીં લક્ષમાં નથી લીધાં. વિશિષ્ટ કહી શકાય એવાં વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યો જ મૂક્યાં છે. વ્યુત્ક્રમવાળાં વાક્યોની પ્રચુરતા અને તેમનું વૈવિધ્ય પૂરેપૂરું અનુભવાય છે 'જયા-જયન્ત'માં. તેમ છતાં અપદ્યાગદ્યની આ લાક્ષણિકતા અહીં પણ જોવા તો મળે જ છે.

૧. ઉદ્દેશ્ય–વિધેય :

૧. એક હાથે હૈયામાં લેતાં
કુસુમ્બીને વિલસુએ પૂછ્યું.

૨. ને ત્હેની પાછળ અનેરૂં પમરતું
લઘુમુખ ચન્દનવૃક્ષ.

૩. આણ્ય છે મ્હારી બ્હેનની.

૪. પ્રેમલગ્નને વધામણાં દે છે
શું જગત કે શું જગતનો સ્વામી.

૫. સ્નેહરાજને કંઠે ઝૂલવા લાગી
હઈડે હઈડાનાં જલ અભિષેકતી (વિલસુ).

૨. કર્મ–ક્રિયાપદ :

૧. આપો વિલસુબહેનને ફૂલ

૨. નથી ત્યહાં કૌમારનાં કરમાશ
કે નથી વૈધવ્યની વિરૂપતા

૩. ને વિલસુ બ્હેન તો છે
એમની આંખની કીકી.

૩. વિશેષણ–વિશેષ્ય :

૧. પૂર્વમાં વડનાં ઝાડ હતાં
વૃક્ષોમાં વૃક્ષરાજ શા વિરાજતા.

૨. કોયલના સમાજનો કલરવ
મંજુલ મંજુલ ત્હેણે સુણ્યો.

૩. હૃદય હજી આવું છે,
બીડેલાં કુમુદ જેવું (ઉપમાન–ઉપમેય)

૪. મ્હારા દિનનો તો દિનમણિ ઊગ્યો :

સુન્દર, શાશ્વત ને સ્નેહસલૂણો.

૮. વાગ્મિતાવાળાં વાકયો

૧. પ્રશ્નવાકયો :

૧. શણગારનું યે શાસ્ત્ર નથી ? સુભગા !
૨. વિનયનાં બીજ પણ સ્નેહમાં હશે ?
૩. હવે દૂર ગયું જવાશે ?
૪. 'પછી' એ કેવો ભયંકર શબ્દ છે ?
૫. સ્નેહ જેના હૈયાને સ્પર્શે છે
તે પ્રાણ પરાધીન નથી હોતા ?
૬. અને હૈયાને સ્પર્શવું
એ સ્નેહદેવીઓનું ધર્મ્ય વ્રત નથી ?
૭. ત્હમારા પ્રકાશમાં હવે ઝંખવાવું શું ?
૮. સ્વર્ગ ને સ્નેહ શું જૂજવાં છે ?
જૂજવાં હોય તો શું લેશો ?
સ્વર્ગ કે સ્નેહ ?
૯. અન્ય માતાપિતા
હૃદયના મેલ કાં સાચવતા હશે ?

૨. ઉદ્‌બોધનાત્મક વાકયો :

૧. ત્હમારૂં રસજ્ઞાન સુભગે !
હું જગતને જણાવીશ.

૩. વ્યાખ્યારૂપ વાકયો :

૧. પ્રાણપ્રાણની રસકથા તે સ્નેહ.
૨. પ્રભુનું ધામ પ્રેમનું પરમ મન્દિર છે.
૩. પ્રેમલગ્નની વિધવાને
પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી,
દેહલગ્નની વિધવાને
પ્રેમલગ્ન સમી મુકિત નથી.
૪. પ્રેમ પરમ પરતન્ત્રતા છે,
આત્માની અર્પણદીક્ષા છે,
પુરુષપ્રાણે સુન્દરીનું સ્વામીત્વ છે.
૫. બાલકનું પ્રથમ દેવમન્દિર માતાપિતાનું મુખડું છે.

૬. થાક, રાત્રિ, નિદ્રા, વિરહ, નિવૃત્તિ: સહુ ચેતનની સમાધિઓ છે.

૯. 'છે' અને 'હેા' ક્રિયારૂપેાનાં લેાપવાળાં વાક્યેા :

૧. શું તેની ત્હેની ભરછક લહરીઓ ! (છે)
શું ત્હેની આહ્‌લાદક રેલમછેલ ! (છે)
૨. આજ આપણી રસપૂર્ણિમાનું પર્વ (છે)
૩. તે રસમાલા આપણી વરમાલા. (છે)
૪. આંબાઓના ઝૂલતા ફાલ (હતા)
ખેતરેાની સૂકાતી લીલાશ (હતી)
હાથીઆ થેારના કાંટા (હતા)
લીલમડી ધરેાનાં મુખમલ (હતા)
૫. ગંગાસ્નાન તે પુણ્ય (છે).
વૈતરણી ઉતરવી તે સ્વર્ગપન્થ (છે).

અન્ય ક્રિયાપદેાનેા લેાપ થયેા હેાય તેવાં વાક્યેા :

૧. કુમારી તેા અમાસની રજની (લાગે).
એકલી ને અન્ધકારને વગડે (આથડે).

નેાંધ :– ક્રિયાપદ વગરનાં વાક્યેા 'વસંતેાત્સવ' માં ઓછાં છે. 'જયા–જયન્ત' ને બીજાં નાટકેામાં એમની માત્રા વધારે છે.

૧૦. અલંકારેા

અ. **અનુપ્રાસ :** અપદ્યાગદ્યમાં પ્રાસ મેળવવાનું વલણ નહિવત્‌ છે. નેાંધપાત્ર અનુપ્રાસ છે. મેાટાભાગની પંક્તિઓમાં બે શબ્દોમાં તેા અનુપ્રાસ જોવા મળશે જ. અહીં બેથી વધુ શબ્દોમાં પ્રાસ મેળવ્યા હેાય એવી પંક્તિઓ જ લક્ષમાં લીધી છે :

૧. સહિયરેાનેા નવરંગ સાથ
હસતેા, નમતેા, હલેતેા,
કલ્લેાલતેા આવતેા હતેા.
૨. સુભગાનેા સૌભાગ્યસાળુ,
સ્નેહજ્યેાતિને આશ્વાસતેા,
ઉર ઉપર ઝૂલવા લાગે.
૩. તારાસખીઓમાં શશીલેખા જઈ રમે

ત્હેવી સુભગા સહિયર સાથમાં ભળી.

૪. રમણ તેમ રમણીઓની રમણા જોતો.

૫. ગહન ગુફામાંથી યોગીન્દ્ર ગાય.

૬. નિરખી નિરખી નયન થાકતાં

૭. હૈયાં કોઈનાં વીંધવા હોય
તો હેત નવ હારીએ, હં !

૮. ઈન્દ્રદંડના ખંડ સરિખડી
ત્હેના હઈડે પડી વિરમી.

૯. પ્રેમ પરમ પરતન્ત્રતા છે.

૧૦. આંખડીમાં અવનવું આવે છે.

૧૧. વિલાસવિહાસનું વિમલ વ્યોમ

૧૨. વરવસન્તને વન્દન વન્દી

૧૩. ફરી સોનારૂપમાંથી સેવાની સામગ્રી પ્રગટી.

૧૪. વિલસુએ વાટિકામાં વિલોકી.

૧૫. સ્નેહનું સામ્રાજ્ય સ્થપાયું

૧૬. વેદગાન શાં વસન્તગીત ગાતી

૧૭. સાગરને ઓઘે ઓઘ, આકાશના અનન્ત ઊંડાણમાં

બ. અર્થના અલંકારો

૧. ઉપમા અને ઉપમાવલિ :

૧. ગુલછડી સમોવડી સુન્દર બાલિકા

૨. પંખી જેવી તે બાલા

૩. વનદેવી જેવી તે બાલા

૪. સખીસમાજ તારામંડળ જેવો

૫. દેવાંગનાઓ શી વિલસુ અને સખી રસિકાઓ

૬. તારાસખીઓમાં શશીલેખા જઈ રમે
ત્હેવી સુભગા સહિયર સાથમાં ભળી.

૭. ભીનાં ઝાકળકણ, પ્રિયનયનની કીકીઓ જેવાં

૮. કનકપાંખોનાં વેરાતાં પીછાં સમી
પુષ્પોમાં રમતી કિરણકલા

૯. વનના એક છોડ જેવો જ એક તરુણ

૧૦. ન્હાનકડા પ્રેમચંદ શું પ્રફુલ્લ મોગરાનું ફૂલ

૧૧. ડાંખળીઓ, વાળનાં ફણગા જેવી

૧૨. ફૂલજડયા ન્હાના રૂપાના છોડ શો
મંજરીઓનો ચમ્મર, વસન્તદંડ શો,
પંચશરની પણછના બાણ શો, હાથમાં ડોલતો હતો.
(ઉપમાવલિ)

૧૩. ફૂલની પૂતળી શી સુભગા
૧૪. પરિમલની પૂતળીઓ શી બાળાઓ
૧૫. વનહંસ સમી બાલાઓ

૨. ઉત્પ્રેક્ષા, દૃષ્ટાંત અને અર્થાન્તરન્યાસ

૧. બાળુડી વસન્ત કંઈ ગુંજે,
તેજની પૂતળી વાણી ભાખે. (ઉત્પ્રેક્ષા)

૨. પાંદડામાં ઝીણો વાયુ લહેરતો હોય
ત્હેવા ધીરાશના શબ્દ આવતા. (ઉત્પ્રેક્ષા)

૩. 'પછી' એ કેવો ભયંકર શબ્દ છે?
જાણે ભીષણ રજનીનો પડઘો ! (ઉત્પ્રેક્ષા)

૪. મન્દ મન્દ પગલાં ભરતી સુભગા
જાણે પરાગભારવતી અનિલની લહરી. (ઉત્પ્રેક્ષા)

૫. માધુર્યને કોઈ અવગણતું હશે?
આંબાની ઘટાઓ ગજવતું
કોકિલકેલિનું અમીવ્હેણ વ્હેતું,
પણ રમણ તે ન્હોતો સત્કારતો. (અર્થાન્તરન્યાસ)

૬. લજામણી શી પ્રાણલતા નમે છે;
વિનયનાં બીજ પણ સ્નેહમાં હશે ? (અર્થાન્તરન્યાસ)

૭. જગતે સુંદરીસંઘ બે વિધના છે;
સરિતાને આરા તો બે જ હોય. (દૃષ્ટાંત)

૧૦ સમાંતરિત વાકયો :

૧. રમણની આંખો ઉત્સાહિની હતી,
સુભગાની આંખો સ્નેહાંજની હતી.

૨. આત્માની રસવસન્ત ખીલે
ત્હેની વનવસન્ત ખીલો વા કરમાવ.
અંતરમાં અમીનાં સ્રોત સ્રવે
ત્હેને જલ છાંટો કે જ્વાલા ?

૩. દાંતને કર્કશ લાગે
તે ભોજન નહીં,
આત્માને કર્કશ લાગે
તે સત્ય નહીં.

૪. સંસારલગ્ન પ્રાશેલી સુન્દરીઓ
કંઈક કુમારિકાઓ હોય છે;
સંસારે કુમારી માનેલી બાલાઓ
કંઈક લગ્નવ્રતિની હોય છે.

૫. શરણે છે, ઉધ્ધારજો, દેવિ !
ચરણે છે, ઉછેરજો, વિલસુ !

૬. એક બાલાને બોલાવ્યે
અનેક બાલાઓ બોલે,
એક ચન્દ્રકલાની કલા પ્રગટતાં
અનેક તારલીઓની મીટ ઊઘડે

૭. પૂર્વમાં મનુકુલની જન્મભૂમિ છે,
પૂર્વમાં મનુકુલનો ઈતિહાસ છે,
પૂર્વે જગતની પીઠણી છે,
પૂર્વે ભવિષ્યનું અવલમ્બન છે,
પૂર્વે જગતનું મુખડું છે.

૮. એ ભ્રમણાની અન્ધારી છે,
અશ્રદ્ધાની નિરાશા છે,
સ્નેહઘાતનું પાપ છે.

૯. 'વિધવા' એ શબ્દભ્રમ છે.
વસ્તુસ્થિતિનો વિપર્યય છે.

જયા–જયન્ત

૧. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો :

અ. વ્યવહારમાં અલ્પપરિચિત તત્સમ શબ્દો :
અનિલ, અવની, આત્મજ, પુંજ, કંદર્પ, પદ્મ, નયન, ઉર્ધ્વ, નિગૂઢ, ભાસ્કર, જ્યોત્સ્ના, દયિતા, વગેરે.

બ. વ્યવહારમાં પરિચિત તત્સમ શબ્દો.
કુન્દન, ઉત્સવ, અમૃત, સૌંદર્ય પુષ્પ, વિશાલ, ઉદ્યાન, પ્રાસાદ, વગેરે.

૨. તદ્ભવ શબ્દો :

અલબેલો, ઘૂંટ, સલૂણાં, પરાયા, દિલ, હીંચકો.

૩. સમાસો :

અ. તત્સમ સમાસો :

રાજકુમારી, રાજકુમાર, રાજસિંહાસન, રાજમદ, બ્રહ્માક્ષર, બ્રહ્મસંગીત, બ્રહ્મઉષા, બ્રહ્મજ્યોત, બ્રહ્મકુમાર, પુણ્યમંદિર, પુણ્યભાવના, પુણ્યરસ, પુણ્યોદક, વગેરે.

બ. તદ્ભવ સમાસો :

પુણ્યતરસ્યું, અવનીખોળો, અમીધોધ, વમળધોધ, પ્રજાવેણુ, રાજવેણુ રસખેલ, પલકદરિયાવ, વગેરે.

૪. પ્રત્યયો : લાડવાચક, લઘુતાવાચક, ગૌરવ, સુભગતાસૂચક, તિરસ્કારસૂચક

૧ –ડો, –ડી, –ડું, –ડલી, –લડી

આંખલડી, વાટડી, કાંઠડે, ફૂલડું, રાતલડી, વગેરે.

૨. –લી, –લિયાં, –યાં, –યા, –ઈયાં

તારલી, તારલિયાં, દુખિયાં, ભામણિયા, લોચનિયાં, રસિયો.

૩. –રાજ

અતિથિરાજ, યોગીરાજ

૪. -ઈકા

દેહકલિકા, વગેરે

૫. નવા ઘડી કાઢેલા શબ્દો :

અભિષેકશે, પરિશુદ્ધશે, પુષ્પતા

૬. દ્વિરુક્ત શબ્દો :

નયનનયન, શિખરશિખર, ખંડખંડ, ગુફાગુફા, નિર્મળુંનિર્મળું, વગેરે.

૭ વ્યત્યય (વ્યુત્ક્રમ)

'વસંતોત્સવ' કરતાં વ્યત્યયનું તત્ત્વ ખૂબ વધ્યું છે. લગભગ એકેએક વાક્ય વ્યુત્ક્રમવાળું મળે. અહીં જુદી જુદી લાક્ષણિકતાઓવાળાં થોડાંક વ્યુત્ક્રમોના જ નમૂના આપ્યા છે. તેમાં પણ ક્રિયાપદને આગળ લાવવાનું વલણ પ્રબળપણે દેખાય છે.

૧. વિશેષણ–વિશેષ્ય :

૧ ચરણે મૂકી જયધનુષ્ય પોતાનું

૨ સુરરાણિજીએ મુગટ આપ્યો અખંડ સૌભાગ્યનો

૩. ઉદ્દેશ્ય–વિધેય :

૧ રહડો ઉન્નત ને ઉન્નત, દેવસન્તાનેા !
બ્રહ્મસિંહાસનના પાયા સુધી.

૨ પધારો જગતની આ મહાસન્યાસિની
નરલેાકની નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચારિણી.

૩ ભભૂકે છે એટલાં શર યમદંડસમા એક ધનુષ્યમાંથી

૪ ઝળકે છે બ્રહ્મકુમાર સમેા ગિરિકુમાર.

૫ બ્રહ્માક્ષરે ત્યહારે ભૂંસીશ હું.

૪. કર્મ–ક્રિયાપદ :

૧ ને પામેા સિદ્ધિના સદ્‌બોધ.

૨ શિખરે શિખરે રેાપ્યા છે જયધ્વજ

૩ દેવાનેા શેા છે આદેશ

૪ એમ ઉગારજે સહુનેયે તે.

૫ દેવેાએ અભિષેક કીધેા અમૃતનેા

૬ આજ નથી પાકી એની અવધ.

૫. પ્રકીર્ણ :

૧	વિષ્ણુદેવના દર્શન થયાં વાટમાં.	(અધિકરણ–ક્રિયાપદ)
૨	અમરેા સાંપડશે અવનીમાંયે.	(,, ,,)
૩	દેવેાને વસાવ દુનિયામાં.	(,, ,,)
૪	શેષ ડેાલ્યેા, જયન્ત ! ત્હારા જયસ્પર્શથી.	(,, ,,)
૫	બહુ જીતવાનું બાકી છે હજી.	(અવ્યય–ક્રિયાપદ)

૮ વાગ્મિતાવાળાં વાકયેા

અ. પ્રશ્ન :

૧ પુણ્યવંતા સહુયે તે પાળશે.
– ને દશરથવ્રતે ક્યહાં દાનવનાં છે જે ?

૨ જિંદગી એટલે શું ?
અન્ધારું કે અજવાળું ? સુખ કે પુણ્ય ?
જિંદગી એટલે રાત્રિ કે દિવસ ?
નિવૃત્તિ કે પ્રવૃત્તિ ? વસન્ત કે ગ્રીષ્મ ?
જિંદગી એટલે શ્રેય કે પ્રેય ?

3 જયાબા ! અંધકાર જીત્યાં જાણ્યાં ?
૪ આવવું હોય તે જાય શા માટે ?

બ. વ્યાખ્યા :

૧ જિંદગી એટલે કલ્યાણયાત્રા.
૨ જગતવાસીનું જીવન એટલે
હિમગંગાના મહાપટમાં રમવું.
3 સૌંદર્ય શોભે છે શીલથી
ને યૌવન શોભે છે સયમ વડે.
૪ વર્તમાન એવો વાવ
કે ભવિષ્ય અદ્ભૂત ઊગે.
૫ જેવો આહાર એવો ઉદ્ગાર.

ક. ઉદ્બોધન :

૧ ભાખો, ઓ જગતનાં કલ્યાણકર્તાઓ !
પુકારો પૃથ્વીના પડમાં,
હાકલ મારો મનુષ્યના હૈયાહૈયામાં
કે નર્થા સર્વને માટેનાં આ વ્રત.
૨ નવખંડના આર્યકુટુંબની ઓ માતા !
ક્ષમા કરજો આ રાજઅહંને,
વીસરજો પૂર્વની કથની;
ને જીત્યાં તેમ શીખવજો જીતતાં,
3 ન ભાગી પડ, ઓ શરીરના માળખાં !
ન ફૂટી જાઓ, ઓ અમ્મર આત્મા !
આ તો દેહનું શબ છે;
નથી ચેતનના બ્રહ્મમહેલ.
૪. બજાવો, ઓ સ્નેહવંશી !
એ પરમ સૌભાગ્યની બંસી.
જગતની ઝાડીઓ સૂની છે
એ ટહુકાર વિના.

ડ. ક્રિયાપદ વગરનાં વાકયો :

૧ 'છે' ક્રિયારૂપનો લોપ થયો હોય એવાં વાકયો.
૧ વાયુ બાંધવો ને મન જીતવું સરખાં

૨ ગિરિદેશનો ગઢ જયન્ત
૩ દેવોનો પ્રિયતમ જયન્ત
૪ છ માસની રાત્રિ, છ માસનો દિવસ.
૫ એ તો શાપનાં વિસ્મરણ

૨ અન્ય ક્રિયારૂપોનો લોપ થયો હોય એવાં વાક્યો.
૧ ઝૂંડમાંથી જગતમાં,
ને જગતમાંથી જગન્નાથ પાસે (જઈએ).

૨ કફની ! કફની ! ભેખ ! સન્યસ્ત !
ઘડીના કે સદાના,
દિલના કે દેહના ;
એ જ દુખિયાના દિલાસા,
ને દુનિયાના ઉધ્ધાર

૩ જેવો આહાર એવો ઉદ્ગાર

૧૦ અંલકારો :

અ. શબ્દના :

૧ અનુપ્રાસ
૧ નથી આજે એ અમૃતનો અવસર.
૨ સૌંદર્ય શોભે છે શીલથી
૩ પુણ્યશાળીની પુણ્યમુદ્રા
૪ ને પાપભક્ષીની પાપમૂર્તિઓ
૫ શી ફૂલડે ફૂલી છે ફૂલવાડી !

બ. અર્થના :

૧ ઉપમા :

૧ એક આંખડલીમાંથી જેટલાં કિરણ ભભૂકે,
ભભૂકે છે એટલાં શર
યમદંડ સમા એક ધનુષ્યમાંથી.
૨ યજ્ઞના કુંડ સમોવડી, હિમાદ્રિનાં શિખર શિખરમાંની યોગગુફાઓ.
૩ કિરણાવલિ સરીખડી કેશાવલિ
૪ ઝળકે છે બ્રહ્મકુમાર સમો ગિરિકુમાર.

૫ અપ્સરાઓ સમોવડાં યુવતીઓનાં ચંદનહોડલાં
૬ રાજમહેલોયે યેાગના આશ્રમ સરીખડા
૭ રાણીજી! કાષ્ટમાં અણદીઠો અગ્નિ છે;
એવી મ્હારેય ઊંડી વાસના હશે,
ઝીણી, અણઊઘડી એક કિરણ જેવી.

૨ ઉત્પ્રેક્ષા :

૧ જગતનો જેતા આ મહાજોગી
જાણે ઊગે છે આભને આરે
ભાસ્કરની પ્રભામૂર્તિ.
૨ ગઈ, જયા ! તું ગઈ;
ચાપમાંથી જાણે છૂટેલું બાણ.
૩ આજ મ્હરાયે સળકે છે
ઉરના મહાસાગર,
જાણે ક્ષિતિજ પાછળ
ચન્દ્ર ઊગતેા હોય ને !

૩ દૃષ્ટાંત અને રૂપક :

૧ જેવેા આહાર એવો ઉદ્‌ગાર (દૃષ્ટાંત)
હિંસાના અગ્નિમાં હિમ ક્યહાંથી ?
૨ શા ઝંઝાનિલ વાય છે ઉદ્દીપનના ! (રૂપક)
૩ સૂરા તેા કામયજ્ઞનું અમૃત. (રૂપક)

૧૧ સમાંતરિત વાક્યેા :

૧ આત્માને માણવાની છે અનન્તતા,
દેહને માણવાની છે અવધેા.
આત્મા અમ્મર છે, જયાબા !
માટે જ પછી :
દેહ નશ્વર છે, જયાબા !
માટે જ પહેલેા..
૨ આચાર્ય મરે, પણ ઉત્સવ મરતા નથી;
ગાદીપતિ મરે, પણ ગાદી મરતી નથી.
૩ સ્નેહદેવી મળજો કે ના મળજો;
બ્રહ્મપ્રકાશ ઊગજો કે ના ઊગજો.

પરિશિષ્ટ–૨

૧૮૯૮ના માર્ચથી ડિસેમ્બર સુધીના 'જ્ઞાનસુધા'ના અંકમાં 'વસંતોત્સવ' પહેલવહેલું પ્રગટ થયું ત્યારે એની પ્રસ્તાવનામાં મૂકેલો લેખ પછીથી નાનાલાલના કોઈ પુસ્તકમાં ગ્રંથસ્થ થયો નથી. અપદ્યાગદ્ય વિશેના નાનાલાલના આ પહેલવહેલા વિચારો અભ્યાસીઓને સુલભ થાય એ હેતુથી અહીં ઉતાર્યા છે.

૧૮૯૮ના માર્ચથી ડિસેમ્બરના 'જ્ઞાનસુધા'માં પ્રગટ થયેલ 'વસંતોત્સવ'માં નાનાલાલની પ્રસ્તાવના :

"એ ખરું છે કે કલાવિધાનના સમયે હૃદય રસહીલોળે ચ્હડે છે, રસિક તન્તુઓનાં આંદોલન થાય છે. પણ ત્હેમનાં માપ ભાવ સાથે બદલાય છે. તેથી એવા બદલાના એકલા આંદોલનવાળા જ છંદો કવિતાના સ્થૂલને આવશ્યકના છે. ઈંગ્લિશમાં છંદ વિના કવિતા ન હોઈ શકે : કારણ કે તે ભાષાના છંદો આંદોલન ઉપર આધારધારી છે, પણ પ્રતિભાભરી કલાની સુનવીનતાથી અજાણ્યા સંસ્કૃત સાહિત્યકારોએ શિલ્પશાસ્ત્ર, સંગીતશાસ્ત્ર, ચૌર્યશાસ્ત્ર જ્હેવું કવિતાનું એક શાસ્ત્ર બનાવ્યું, અને તેમાં અલંકારનું તેમજ છંદનું શાસ્ત્ર સમાવ્યું. તેથી છંદના આત્મા આંદોલનને અનેક ઉપાધિઓ વળગી. અમુક પ્રકારની અક્ષરરચના ત્હેની અંગભૂત ગણાઈ.[1] સંગીતના અંશ પણ ભળ્યા. પણ કવિતા જો નિર્મળ રમણીય હૃદયભાવોનું સુંદર આલેખન જ હોય તો સંગીત અને અક્ષરરચના જેવા છંદના અંશ વધારે પડતા જ જણાશે. તેથી સંસ્કૃત વૃત્તોમાં કવિતા થઈ શકે ખરી, પણ કવિતા ત્હેમાં જ થવી જોઈએ એમ નથી. વ્રજભાષાના છંદોનું તેમજ ગરબીઓનું પણ એવું જ. એક છંદ શુદ્ધ મૂળ સ્વરૂપની અડોઅડ છે તે *blank verse*.

ગદ્યલેખનમાં ભાવના તેમજ કલ્પનાનાં ઉડ્ડયન નિરંકુશ હોય છે. ત્હેમની સુવર્ણ પાંખ્યોમાં બળવાન સ્વેચ્છાચાર ભર્યા હોય છે. તેથી તે વારંવાર સુંદરતાના પ્રદેશ તજી જાય છે, ત્હેમની જ્યોત્સ્નામાં કંઈ કંઈ અંધકારના દોરા તરી આવે છે. ત્હેમનાં

---

૧ *Lyrics* ને માટે સંગીતભર્યા છંદ અપ્રતિમ છે. તેમ છતાં *Blank Verse* માં પણ સંગીતકાવ્યો ઉતરે છે તે ટેનિસને બતાવ્યું છે. એટલે સંગીતકાવ્યો સંગીતભર્યા છંદોમાં જ હોય એમ પણ નથી. કારણ એટલું જ કે કવિતા લખી લેતાં આત્મા ગૂંજે છે, ગાતો નથી.

બળવાન ઉડ્ડયન બનતા સુધી એટલા જ બળવાન રાખી અસુંદરતાના પ્રદેશમાં તે ન જાય એટલો અંકુશ મૂકવો. ત્હેમની રજત કલાને અંધકારના છાંટા ન ઊડે એવાં, પણ આછાં પરિધાન પ્હેરાવવાં એ કામ (*metre*) છંદ કરે છે: અને છંદની કવિતા પ્રત્યેની કર્તવ્યતા એ સુંદરતાના સંરક્ષણ[૨] (*conservation of beauty*) થી જ સરી રહે છે. અંગ્રેજી *blank verse* પોતાનું આ બધું કર્તવ્ય સમજે છે અને કરે છે. તે સિધ્ધાન્તવાદીએ નથી, પણ રસસ્નિગ્ધ છે; રસપૂર જોઈ પોતાનાં સિદ્ધાન્તબંધન ઢીલાં પણ કરે છે.

અંત્યાનુપ્રાસ વિનાના સંસ્કૃત વૃત્ત કે વ્રજ ભાષાના છંદથી ગુજરાતીમાં *blank verse* થઈ શકે એમ લાગતું નથી. ભવિષ્યમાં કોઈ નવીન પિંગળ જન્મશે તે તાલ ઉપરથી ચરણો માપશે. પણ ત્હેની સત્યકીર્તિ લઈ લેવા જેટલું આ લેખકમાં સામર્થ્ય નથી. આ લેખના બધાય ચરણોમાં કંઈ એક નિશ્ચિત માપ તો છે જ નહિ. તેમ છતાં સાદાં કે રાગયુક્ત ગદ્યથી ભિન્ન જ છે. ત્હેમાં વિધવિધ ભાવોર્મિઓના હિંડોળાને તાલ આપતું કંઈક તત્ત્વ તો છે જ. પ્રત્યેક ચરણ હૃદયના મોજાની એક, અથવા ચંચળ કે નિર્જીવ હોય તો વધારે, પૂર્ણ સ્થિતિ (*phase*) નું આદર્શ છે, શબ્દસ્વરૂપ છે. આટલાથી છંદ સંતોષ ન પામે તો તે કુછંદ છે, અનાદરને યોગ્ય જ છે.

---

૨ ભાવનાની–કલ્પનાની સુંદરતાનું સંરક્ષણ ત્હેમની *symmetry* (અવશ્ય નિયમિતતા નહિ, સૌંદર્ય *symmetry* માં છે, *symmetry* તે *trimmed* છાંટેલી અનિયમિતતા (અવયવોના કોઈ એક પ્રમાણની નિયમિતતા, અવયવના સરખાપણાની અવશ્ય અનિયમિતતા નહિ) માં છે. રૂપની ઘાટીલી રેખાઓ હૃદયતન્તુઓના આન્દોલનની સીમાઓ જાળવી છંદ કરે છે.

સંદર્ભ ગ્રંથોની યાદી

	પુસ્તકનું નામ	લેખક
	(અ)	
1	*Poetic Diction*	*Barfield Owen*
2.	*Goethe's Faust (six essays)*	*Barker Fairley*
3	*Rhetoric*	*Dixon Peter*
4	*The Third Voice*	*Donoghue Denis*
5.	*Shelley-Poetical works*	*ed. Hutchinson Thomas*
6	*Poetry & Drama*	*Eliot T. S.*
7.	*Metre Rhyme and Free Verse*	*Fraser G. S.*
8	*Linguistics & Literary Style*	*Freeman Donald C.*
9	*Shelley's Later Poetry*	*Milton wilson*
10	*Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*	*Preminger Alex*
11	*Principles of Literary Criticisms*	*Richards I. A.*
12	*Style in Language*	*Sabeok T. A.*
13	*Semantics*	*Ullman Dtephen*
14	*Theory of Literature*	*Wellek & Warren*
15	*Anatomy of Criticism*	*Northrop Frye*
16	*Preface to Paradise Lost*	*C. S. Lewis*
17	*Milton's Grand Style*	*Christopher Ricks*
18.	*Milton*	*David Daiches*
19.	*The Problem of Style*	*J. Middleton Murry*
	(બ)	
૧.	નાનાલાલની બધી અપદ્યાગદ્ય કૃતિઓ	કવિ ન્હા. દ.
૨.	ઉષા	,,
૩.	અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ	,,
૪.	ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા	ખબરદાર અ. ફ.
૫.	ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ	ચોકસી મહેશ

૬,	રસ અને રુચિ	ઠાકર ધીરુભાઇ
૭.	કવિતા-શિક્ષણ	ઠાકોર બ. ક.
૮.	શૈલી અને સ્વરૂપ	જોષી ઉમાશંકર
૯.	પ્રતિશબ્દ	,,
૧૦.	સંસ્કૃતિ (માસિક) ૧૯૬૭	,,
૧૧.	ન્હાનાલાલ	ઝવેરી મનસુખલાલ
૧૨.	વિવેચના	ત્રિવેદી વિ. ર.
૧૩.	કવિ ન્હાનાલાલનાં ભાવનાપ્રધાન નાટકો	દવે ઇ. ર.
૧૪.	કવિતાવિચાર	દીવેટિયા નરસિંહરાવ
૧૫.	ડાહ્યાભાઈનાં નાટકો ખં. ૨.	સંપા : જયંતિ દલાલ
૧૬.	રાઈનો પર્વત	નીલકંઠ રમણભાઈ
૧૭.	નવલગ્રંથાવલિ	પંડ્યા નવલરામ
૧૮.	રસગન્ધા	પરીખ બાલચંદ્ર
૧૯.	અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો	પાઠક રા. વિ.
૨૦.	અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય	,,
૨૧.	આલોચના	,,
૨૨.	બૃહત્ પિંગળ	,,
૨૩.	કાવ્યભાવન	પાઠક હીરા. રા.
૨૪.	આધુનિક કવિતા	ભગત નિરંજન
૨૫.	કાવ્યમાં શબ્દ	ભાયાણી હ. ચુ.
૨૬.	ગંધાક્ષત	રાવળ અ. મ.
૨૭.	અર્વાચીન કવિતા	સુન્દરમ્
૨૮.	ગુજરાતી નાટકોનું ગદ્ય	વિનોદ અધ્વર્યુ
૨૯.	જ્ઞાનસુધા (માર્ચથી ડિસેમ્બર ૧૮૯૮)	—
૩૦.	'સાહિત્ય'ના અંકો (ઓક્ટોબર, ૧૯૨૧ થી એપ્રિલ, ૧૯૨૨)	

કર્તા સૂચિ

શુદ્ધિ

(અહીં મહત્ત્વની છાપભૂલો નોંધી છે., એ સિવાય અનુસ્વાર અને પૂર્ણવિરામની કેટલીક ભૂલો છે. ક્યાંક અનુસ્વાર ને પૂર્ણવિરામ છાપતી વખતે ઊડી ગયાં હોય એમ બન્યું છે. ક્યાંક અનુસ્વારો અનુચિત રીતે મૂકાઇ ગયા છે. ખાસ કરીને 'ઉ' ને બદલે 'ઉં' છપાયું છે અને અક્ષર ઉપર આવતા અર્ધ રકારના ચિહ્ન 'ˆ' ને બદલે 'ˆ˙' છપાયું છે તે સુધારીને વાંચવા વિનંતિ છે.)

પૃષ્ઠ	લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૨	૨૧	પ્રશ્ચિમના	પશ્ચિમના
૪	૧૬	સંભળવવા	સંભળાવવાં
૧૪	૨૦	ગૂંઢ	ગૂઢ
૧૯	૧૫	સંગીતક્ષમત	સંગીતક્ષમતા
૨૦	૩૦	લય	લયનો
૨૧	૧	ઘસમસતું	ધસમસતું
૨૨	૨૪	*arguement*	*argument*
૩૨	૧૦	અપદ્યાગદ્ય અને અને	અપદ્યાગદ્ય અને
૩૪	૧૨	કોટિનો	કોટિની
૩૮	૧૭	અપદ્યાપદ્ય	અપદ્યાગદ્ય
૪૩	૩૨	હોયે	હોય
૪૬	૧૨	એક્મોની	એકમોની
૪૭	૨૨	અને	એને
૪૮	૧૫	સંયોજકોને	સંયોજકો ને
૫૧	૨૬	કર્યું	કર્યું
૭૭	૧૧	આંકડાએ	આંકડાઓ
૮૦	૬	વિરોધવાળી	વિરોધવાળી
૮૬	૪	નાના	નવા
૯૪	૭	*Poetil*	*Poetic*
૯૫	૨૯	જેગ્યાએ	જગ્યાએ
૯૯	૨૨	બ્રહ્માવર્તીની	બ્રહ્માવર્તની
૧૦૩	૩૦	ત્હાંય	ત્હોય
૧૦૭	૧૩	દ્દષ્ટાંતમાં કવિ કાંતિકુમારીના	દૃષ્ટાંતમાં કાંતિકુમારીના
૧૧૪	૩૧	ઉપસવવાં	ઉપસાવવા
૧૧૫	૨૪	રહ્યો	રહ્યો હોય